

aljadeedmagazine.com
فكر حر وإبداع جديد
الجديد
السنة السادسة
ثقافية عربية جامعة تصدر من لندن
نوفمبر/تشرين الثاني 2021 العدد 82
حسب الشيخ جعفر
ملف شعري ونقدي
مغامرةُ العَقل
هل العرب جاهزون لإنتاج المعرفة؟
ISSN 2057-6005
9 772057 600113 82



هذا العدد

يحتوي هذا العدد على مقالات فكرية وأخرى نقدية تتصدى لاستكشاف الموضوعات والظواهر الأدبية ذات الطبيعة الإشكالية، يجمع في ما بينها سؤال نقدي يتعلق بالمسألة المعرفية، وواقع التفكير الراهن في قضايا المجتمع والإنسان في لحظة عربية عصيبة. جاءت المقالات من نخبة من الأقلام العربية مقيمةً ومهاجرةً: من مصر، سوريا، فلسطين، المغرب، تونس، الجزائر، العراق والأردن.

في العدد أيضاً قصائد ويوميات ودراسات نقدية ومقالات رأي ونص مسرحي ونقد تشكيلي، وعروض كتب و"رسالة باريس" الثقافية.

ملف العدد كرسته "الجديد" لتجربة الشاعر العراقي حسب الشيخ جعفر، تحت عنوان "القارة السابعة"، مصحوباً بملف مختارات شعرية جديدة للشاعر تحت عنوان "مجرات القرون الباردة". شارك في الملف النقاد: علي جعفر العلاق "كأنّه يمشي على هواءٍ وثير"، حاتم الصكَر "القبض على الأزمنة في دائرة القصيدة"، حسن الخاقاني "الدراما وتعدد الأصوات"، نادية هناوي "تدوير الشعر عند حسب الشيخ جعفر من منظور نقدي جديد"، فاروق يوسف "قارة شعرية سابعة".

الملف القصصي حمل عنوان "أصوات القصة"، وشارك فيه: هشام وهبي "الصورة"، فؤاد عفاني "الهاربون"، باسمة العنزي "كانت حياة عادية"، عبدالله زمزكي "حادثة نوم"، رجاء عمار "ذات غروب".

بهذا العدد تواصل "الجديد" فتح الطريق للتعبير الأدبي والفكري من منظور نقدي، مستقطبة إلى مشروعها الجمالي المزيد من الأقلام العربية المتطلعة إلى نقد الواقع، والدعوة إلى تحرير الكتابة ومعها الوعي العربي من أسر الفكر الماضوي، ساعية مع الأقلام العربية مشرقاً ومغرباً، وفي الأوطان والمنافي، إلى بلورة تطلع عربي مشترك يؤمن بقيم الحداثة، ويدعو إلى قيام حوار خلاق بين عناصر الاختلاف، وعلى أرض التطلع نحو أفق مستقبلي ■

المحرر

موسى النعنع

لوحة الغلاف للفنان عصام درويش

الجديد
aljadeedmagazine.com

مؤسسها وناشرها
هيثم الزبيدي

رئيس التحرير
نوري الجراح

مستشارو التحرير
أحمد برقاوي، أبو بكر العيادي
عبد الرحمن بسيسو، خلدون الشمعة
بيرسا كوموتسي، ابراهيم الجبين
رشيد الخيون، هيثم حسين، مخلص الصغير
فرانشيسكا ماريا كوراو، مفيد نجم
محمد حقي صوتشين، وائل فاروق
عواد علي، شرف الدين ماجدولين

التصميم والإخراج والتنفيذ
ناصر بخيت

رسامو العدد:
أحمد يازجي، ريم يسوف، أحمد قدور
فؤاد حمدي، علا الأيوبي، حسين جمعان
زينة سليم مصطفى، باية محي الدين
محمد إيسياخم، محمد خدة، ياسر حمود
محمد الأمين عثمان، ساشا أبو خليل، آلاء حمدي
عبدالله مراد

التدقيق اللغوي:
عمارة محمد الرحيلي

الموقع على الإنترنت:
www.aljadeedmagazine.com

الكتابات التي ترسل إلى «الجديد» تكتب خصيصاً لها
لا تدخل المجلة في مراسلات حول ما تعتذر عن نشره.

تصدر عن
Al Arab Publishing Centre
المكتب الرئيسي (لندن) UK
1st Floor
The Quadrant
177 - 179 Hammersmith Road
London
W6 8BS
Dalia Dergham
Al-Arab Media Group

للاعلان
Advertising Department
Tel: +44 20 8742 9262
ads@alarab.co.uk

لمراسلة التحرير
editor@aljadeedmagazine.com

الاشتراك السنوي
للافراد: 60 دولارا. للمؤسسات: 120 أو ما يعادلها
تضاف إليها أجور البريد.

ISSN 2057- 6005



المحتويات

العدد 82 - نوفمبر/ تشرين الثاني 2021





غلاف العدد الماضي أكتوبر/تشرين الأول 2021

الباصرةُ تَمْقُلُ والخيالُ ينقل

نظرة المستغرب على مجتمع المستشرق بعد انفضاض المؤتمر

"كنت أعرف قبل تطوافي ببعض البلدان أموراً كثيرة، ولكنَّني لما طوَّحَت بيَ الأيّام إلى تلك النواحي تناسيتُ الصور التي كانت مُرتسمةً في مُخيّلتي، فمثّلها لي الانفعال النفساني بصورةٍ توافقُ أو تخالفُ ما كنتُ أعرفه، فهذا هو التأثير النفساني الذي ابتغيتُ المبادرة بتمثيله بوقته في رسائلي هذه قبل أن يضيع شيء منهُ أو يعرض مؤثِّرٌ آخر عليه".

(أحمد زكي النجار)

ظاهرة طالما شغلتني، هي حركة الأفراد من الشرق إلى الغرب من خلال كتابات الرحالة التي عنيت بها وما أزال، ولكن أيضاً من خلال علامات وموضوعات وظواهر نجمت عن حركة الأفراد الذين سافروا من الشرق إلى الغرب ممثلا في أوروبا بصورة خاصة. منذ ما قبل الحملة الفرنسية على مصر التي خلقت ظروفا ودوافع لضروب أوسع من سفر العرب والشرقيين إلى أوروبا: ملوكاً وسلاطين، وأمراء ومندوبين وعلماء وطلاباً مبتعثين، وصولاً إلى السياح والمغامرين المتطلعين إلى معرفة الآخر واكتشاف الجديد. تسعفنا المدونة الأدبية العربية بمتون لا حصر لها كتبت أولاً كوصف جغرافي، وأخبار عن أمم وأقوام ومدن وثقافات (خصوصا نصوص جغرافيي القرون: 9 - 10 - 11، كالمقدسي، والغرناطي، وابن حوقل، والمسعودي، والبيروني، والدمشقي وغيرهم)، وثانياً كيوميات تصف حركة المسافر ومشاهداته، وانطباعاته في ديار الآخرين قريبة وبعيدة (بدءاً من القرن 12 وحتى فجر القرن الماضي، كابن جبير وابن بطوطة والحجري والموصلي والعياشي والمكناسي، وصولاً إلى الطهطاوي والشدياق والمراش وهم بعض فرسان الرحلة العربية في القرن التاسع عشر الذين ميزوا أنفسهم باتخاذ أوروبا وجهة لهم للتعرف على أسباب نهضة الأمم الأوروبية، وهؤلاء كانوا في غالبيتهم دعاة تغيير في بلدان الشرق التي شهدت نوعاً من الاستنقاع الحضاري بفعل تعاقب نظم شمولية فاسدة أخضعت المحكومين لخلطة عجيبة من تحالف "الأرض" و"السماء").

أتوقف اليوم عند مثقف من مصر، قام برحلات إلى أوروبا قبل أن يتم الخامسة والعشرين من العمر، ولقب بـ"شيخ العروبة" من قبل حتى أن يشيب، لما كان له من حضور بارز مبكّر بين مثقفي النصف الثاني من القرن التاسع عشر. هو أحمد زكي النجار (1867 - 1934)، عاصر كبار أعلام النهضة العربية كرفاعة رافع الطهطاوي وجمال الدين الأفغاني ومحمد عبده ورشيد رضا ومحمد كرد علي، تأثر بهم وأثّر فيهم، أما الباشوية فقد خلعها عليه الخديوي عباس حلمي الذي كان من أكبر المتحمسين له. ولد في الإسكندرية لأسرة تعود أصولها إلى مدينة يافا بفلسطين، وهناك من يعيد أصولها البعيدة إلى المغرب. تلقى تعليمه بالقاهرة، وتخرج في مدرسة الإدارة سنة 1887. درس فنون الترجمة وأجاد اللغة الفرنسيّة أيما إجادة، فكان كاتبا وباحثا وخطيباً بارعاً في لغة موليير إلى جانب إلمامه بالإنكليزية والإيطاليّة وبعض اللاتينيّة.

تعتبر يوميات أحمد زكي باشا المدونة ما بين (1892 - 1893) على إثر رحلاته الأوروبية (سأقصر حديثي هنا على رحلته إلى إنكلترا) من بين أفضل ما دوّنه كاتب عربي في مطلع العقد الأخير من القرن التاسع عشر. وذلك لما تمتّعت به تلك اليوميات من دقة وموضوعية ورصانة، ولما أورده في سطورها من انطباعات لا تصدر عن دهشة بالغرب ولكن عن تقدير، وقد احتوت على وصف ومعلومات وملاحظات وأفكار رصدت جوانب عديدة من ملامح النهضة في إنكلترا. وتكتسب اليوميات أهميتها الاستثنائية من نباهة شخصية صاحبها وموقعه الثقافي الفاعل في مصر، وقد انعكست ثقافته الرفيعة ونظرته الثاقبة، ونزوعه التنويري في ذكاء التقاطه لكل شاردة وواردة في أوجه الحياة الحديثة في أوروبا وما بلغته من تطوّر ورقيّ في شتّى الميادين وعلى كل صعيد اجتماعي واقتصادي وعلمي وثقافي وسياسي وعمراني. وعبّرت



يومياته في إنكلترا عن نضج وموضوعية لافتين وعن ذهنية منفتحة على الجديد، وفي خاطره، طوال الوقت، تلك الأسئلة الشاغلة لما ينبغي على الشرقيين، والعرب على نحو خاص، استلهامه من نهضة الغرب وعلومه الحديثة، وما يمكن أخذه عن الغربيين، أو تركه، غير عابئ أو كلف بما كان يراه المثقفون التقليديون في عصره من اختلاف ثقافي، أو ديني أو اجتماعي بين الشرق والغرب، فما من حاجز يحول دون توثّب فكره وانفتاح نظرته على كل جديد.

***

بلغة جزلة ولمّاحة يدوّن أحمد زكي باشا سطور يومياته، وهو إذ يعتبر في مدونته عن باريس أنها "جنة الدنيا" كما رآها من قبله رفاعة رافع الطهطاوي، فإن إنكلترا التي لم يتح للأخير زيارتها، كانت في نظر أحمد زكي باشا وبتعبيره "موسوعات العالم"، وهو ما يرسم، من وجهة نظره، الفرق بين جديد ونظيره، وتطلع ومثيله، على رغم السباق الحضاري الحادث يومها بين الفرنسيين والإنكليز.

ولم يترك الرحالة مزيداً لمستزيد، فهو يستكشف ويراقب ويصف كل ما يقع تحت بصره من مظاهر الحياة الإنكليزية، من حركة الناس في الشوارع، إلى حركة القطارات ووسائل النقل المختلفة، إلى المصانع، والمناجم، والمختبرات الطبية، والبنوك، ودار البورصة، والأسواق التجارية، والمتاجر الكبرى، والمطابع، ودور الصحافة، والحياة البرلمانية، وشركات السياحة، والفنادق، ملاحظاً أوقات العمل وأوقات الراحة. ونراه يمعن في وصف الكنائس والقصور وطرز العمارة ونظام الحدائق، ويزور المعارض، والمتاحف والمسارح والملاهي ويرتاد المطاعم والمقاهي والنوادي، مستطلعا الصغيرة والكبيرة، بما في ذلك عدد القطارات أو عدد رجال الشرطة، بل وكم ثور، وكم خروف، وكم طائر، وكم خنزير تستهلك المدينة



يومياً، ملاحظاً مظاهر الفقر والغنى والطبائع والعادات، وهو لا يهمل أن يصف العلاقات بين الرجال والنساء، وطرائق الزواج، ووضع المرأة في المجتمع، ومكانتها في سوق العمل، حتى ليبدو لك وكأنه مخرج فيلم وثائقي لا يريد أن يُفلت خيطاً من الخيوط التي تتيح له التعرف على مصادر التطور والعظمة، وما تتأسس عليه نهضة الإنكليز من عناصر القوة، بما في ذلك اجتهاد الأفراد وأدوار الجماعات.

***

عرف عن أحمد زكي باشا أسفاره الكثيرة شرقا وغرباً، فطاف أوروبا وولايات الدولة العثمانية ليس لمجرد ولعه بالسفر، ولكن لما كان يجنيه من فوائد علمية وما كان يجمعه من مخطوطات ومؤلفات أدبية عربية وبلغات أخرى، ولما كان يتيحه له السفر من توثيق علاقته بالشخصيات والهيئات الثقافية والعلمية في العالم العربي والعالم، مستفيدا من كونه موظفاً كبيراً في الإدارة المصرية وقريبا من رأس الدولة الخديوي عباس حلمي الذي كان يكنّ له إعجابا لافتاً بثقافته وكفاءته فقرّبه منه، وإلى جانب عمله في سكرتارية رئاسة الوزراء أعطاه الحرية والإمكانات لتأسيس الهيئات الثقافية ووضع البرامج العلمية للدولة، وأتاح له المجال لينشط في تحقيق المخطوطات بكفاءة كبرى إلى جانب إسهامه البارز في تحديث اللغة وقواعد الكتابة العربية. وهو يلتقي في ذلك مع كبار المثقفين في بلاد الشام في إطار "المجمع العلمي العربي بدمشق" أول المجامع اللغوية العربية، وقد ارتبط بصداقة قوية مع أعضاء المجمع المؤسسين من أمثال محمد كرد علي، عبدالقادر المغربي، عيسى إسكندر معلوف، الشيخ طاهر الجزائري. إلى جانب صداقته لكبار مثقفي عصره الفاعلين كأحمد تيمور باشا في مصر، والأب أنستاس الكرملي في العراق.

***

كان الهدف من زيارة أحمد زكي باشا إلى لندن هو تمثيل مصر في مؤتمر المستشرقين (عقد في لندن ما بين الـ5 والـ12 من أيلول/سبتمبر) إلى جانب كلّ من اللغوي الأزهري الشيخ محمد راشد، ومدير الكتب خانة الخديوية الألماني كارل فولرس (Karl Vollers) وقد اختاره لهذه المهمة الخديوي عباس واستقبله في قصره قبل السفر، ومما نقله الرحالة عن هذا اللقاء في مقدمة رحلته: إنَّ بعضهم اعترضَ على تعييني في هذه المأمورية العلميّة بأنّي ما زلت في دور الشبيبة والفتوَّة، فأجاب بلفظه الفاخر المنيف "إنَّ هذا هو ذات الواجب عين الصواب، فإنّ زكي مِن نوابِغ الشبان، وبه يمكننا أن نبرهِن لعلماء أوروبا على أنَّ عندنا مِن الشبان مَن يجارونهم في ميادين الفضل والعرفان".

غادر الرحالة القاهرة يوم الـ14 من أغسطس سنة 1892، وعاد إليها يوم الـ14 من فبراير سنة 1893، فاستغرقت رحلته في أوروبا ستة أشهر، زار خلالها روما وباريس ولندن ومدريد ولشبونة. وكانت هذه أول زيارة يقوم بها إلى أوروبا. أما إقامته في إنكلترا فقد استغرقت منه شهراً وواحداً وعشرين يوماً.

وصل أحمد زكي إلى إنكلترا قادما من إيطاليا عبر فرنسا، قبل نحو أسبوعين من انعقاد المؤتمر، وبعد انفضاضه، تجول طويلا في لندن، وقام بالسياحة في مدن أخرى كبرمنجهام، ديزني، ليفربول، لنجوئلن، شستر، ليودع الجزيرة البريطانية عائدا إلى باريس عبر ميناء دوفر. مواصلاً من هناك رحلته الأوروبية.

***

نشرت رحلة أحمد زكي باشا أولا في الصحافة المصرية، وكان يرسلها من أوروبا بالبريد على شكل رسائل ذات عناوين، جرياً على عادة من سبقه من الرحالة، فاكتملت حلقات نشرها قبل عودته إلى مصر. فكان على حد تعبيره يكتب "بين حلّ وترحال" ولم يعتم أن أخرجها في كتاب تحت عنوان "السفر إلى المؤتمر" أضاف إليه فصولا لم يكن أنجزها خلال السفر، وظهرت للرحلة في حياة مؤلفها طبعتان تحت العنوان نفسه، الأولى سنة 1893، والثانية سنة 1894 وإذا كانت ضالته التي نشدها من تدوين رحلته "العناية بتخييل ما شاهده العيان مِن المناظر الشائقة والمرائي الرائقة تخييلا تتجلَّى به للقارئ موائل يتقرّاها بيده ويسبرها بساعده، فإنني حاولتُ أن أمثِّل له تأثير الحسِّ وانفعال النفس، إذ الباصرةُ تَمُقُلُ، والخيالُ ينقل، والمفكرة تخبُر، والضمير يَسبُر، فتنفعلُ الحواسُّ فتملي على اليراع"، فإن لجوءه إلى تدوينها يوما بيوم، كان الهدف منه استقبال صدمات المعرفة بالجديد في لحظيّتها، وما كان منها موافقاً معارفه السابقة عن المكان وأهله وزمانه، أو مخالفاً لها، وذلك من خلال نقل المشاهدات والانطباعات والخواطر من دون تأخير. من المفيد أن نشير هنا إلى ما أورده أحمد زكي باشا في الطبعة الثانية من كتاب رحلته، ممّا يضيء على الظروف والحيثيات التي أنجز فيها رسائله، يقول "أخذتُ على نفسي قبل السفر أن أمضي نهاري في التنقُّلِ مِن مكانٍ إلى مكان، أصعدُ إلى أعالي كلِّ مدينةٍ نزلتُ بها، وأدخل في جميعِ آثارِها، وأطوفُ كلَّ شوارعها، وأزورُ كافَّة متاحِفها، وبالجُملةِ أشاهدُ كلّ ما يمكنُ مشاهدته في اليوم، وأقضي شطراً من الليل، ليس بقليل في إتمام ما يتسنَّى أو تلزمُ



رؤيته بالليل، وتعليق المفكّرات وكتابة البريد".

ولا يخفى على القارئ ما تشي به هذه القطوف من رائق اللغة ونضير الكلام، فرحّالتنا الشاب الذي كان قد اشتهر بأبحاثه اللغوية المتعمقة، وانشغاله في تحقيق كتب التراث الأدبي، إنما صب يوميات رحلته بلغة جذابة، وسرد مشوق يجعلانه واحداً من أهم الناثرين العرب في زمانه، ولا غرو فهو صاحب قاموس ثرّ، ومعرفة بأسرار البيان الأدبي، فضلا عمّا يتمتع به من ثقافة واسعة في التراث الأدبي العربي، والآداب الأجنبية.

***

من المؤكد أن أحمد زكي باشا رجع من رحلته الأوروبية، وقد امتحن جملة من الأفكار والتصورات التي كان يحملها عن الغرب، وأضاف إلى ثقافته ومعارفه عبر الاتصال المباشر ما جعله يعيد النظر ببعض الأفكار والمسائل المتعلقة بالحياة الحديثة في أوروبا، وبما يمكن، من ثمّ، أن يأخذ الشرقي عن الغرب، وما يمكن أن يطرحه المثقف من المسبقات الثاوية في الذهن الشرقي عن حقائق التجربة الأوروبية.

ولا يغفل أحمد زكي باشا، وهو المتحمس للحداثة الغربية، عن تناقضات الحياة في المدن الصناعية الكبرى، فهو يلحظ بنظر ثاقب ذلك التفاوت الطبقي السائد، معبراً عنه بفقر مدقع مقابل ثراء فاحش، فلا وجود ملحوظاً للطبقة الوسطى، يقول "إنّ الباحث المدقِّقَ لا يرى في أيِّ نقطة في الكون منظراً أبشعَ ومشهداً أشنعَ مِن الفقر الذي أناخَ بكلكَلِهِ على جانبٍ عظيمٍ مِن سكّان لوندرة، فإنّ ذلك المنظر يُوجبُ لوعة وألماً لا يضاهيهما شيء مِن الأحزان لقربه مِن تلك الثروة الطائلة وتلك النعمة الكاملة الآخذة في النّماء والازدياد، بقدر اشتدادِ وطأةِ الفاقة وتناهي الإعسار، فهلا يرى الناظر بعد ذلك أنّ هذه المدينة قد تفرّدت بالجمع بين الأطراف وانعدم فيها الوسط في كلِّ أمرٍ". وها هو يصادق على ما قاله الشاعر الرومنطيقي شلي في وصف لندن "إنَّ جهنَّم المستعِرَة أشبهُ بمدينةِ لوندرة".

لا بد أن نلاحظ تلك الثقة بالذات الحضارية التي ينتمي إليها الكاتب، عندما يشير في مكان آخر، إلى موقع الشرقي من الغربي في اختلافهما الحضاري والثقافي "حررت ما حررت وأنا أنظر الأشياء بِعيْنَي مصريٍّ بحت، ينفعلُ بانفعال المصريين ويكتب للمصريين، فلم أعبأ بقول مُصنفٍ غربيّ، ولم ألتفِت إلى نبأ مؤلِّفٍ عربيٍّ". ويضيف "لم يكن لي مِن مُعتَمَدٍ في استكناهِ الحقائقِ واستجلاءِ الماهيات، سوى شعوري المصري الخالص مِن أثر الشوائب"، ولكن، دائماً وأبداً بأمانة الباحث عن حقيقة الشيء في ماهيته قبل هويته، وعبر "الاستفسار ممّن يُوثَّقُ بعمله وخبرته مِن أهل هاتيك الديار".

***

بعد سبع سنوات سيضع أحمد زكي باشا كتابه الرحلي الثاني والأخير تحت عنوان "الدنيا في باريس"، وسنقرأ في خاتمة الكتاب ما يجعلنا نتعرف أكثر على طبيعة نظرته الفكرية، فهو داعية تجديد وتحديث جذريين في الحياة الاجتماعية والثقافية لمصر والشرق، ومثقف طليعي يدعو إلى تحديث المجتمع عن طريق الأخذ عن الغرب في ميادين الفكر والعمل، ولا يضيره أن يجد نفسه في مواجهة مفتوحة مع أهل الرجعة والفكر الماضوي، مادام يرى في هذا الخيار نافذة على المستقبل للأجيال الجديدة "جريتُ في التعبير على أسلوب جديد، لا يروق المتمسكين بتقديم التقاليد، الغافلين بمناهجهم القديم العقيم، عمّا حدث في العالم من التقدم العظيم. ومن المعلوم عند الخاص والعام أن رأي هذا الفريق العتيق لا يهمّني على الإطلاق؛ فإنما الحكم للاستقبال! وحسبي أنني فتحت هذا الباب، وستقرعه الناشئة التي عليها وحدها مدار الآمال! فإنما الزمان سائر إلى الأمام، وكل أمة لا تجاري حركة التقدم في مضمار الأفكار، وقفت في سبيل الحياة والعمران، وحاق بها الخسار والبوار."

وإن كنا آثرنا في هذا المختار أن نسافر صحبة أحمد زكي باشا في الديار الإنكليزية، فلنا، لاحقاً، في منتخبين آخرين من أسفار ذلك الشاب اللامع رحلة في فرنسا، وأخرى في الأندلس.

ختاماً أقول، إن أحمد زكي باشا لا يتطرق في كتابه "السفر إلى المؤتمر"، إلا بصورة عابرة إلى الهدف الذي سافر لأجله إلى أوروبا، فلم يذكر، إلا ببضعة سطور، تلك المهمة الموكلة إليه في محفل جمع لفيفاً من أبرز المستشرقين الذين انبهروا بحضوره في المؤتمر، وبات بعضهم من أصدقائه الخلّص. فهو أراد لقارئه أن يسافر معه، ليرى من خلال عينيه المُشعّتين ذكاء، وانتباهات فكره الثاقب، أوروبا التي رأى.

يا لهذه الأمة التي حضها أحمد زكي باشا على النظر إلى الأمام، حتى لا يحيق بها البوار، فهي ما برحت تمشي بأبنائها في التيه، ولا تريد لعيونهم أن تنظر إلا إلى الوراء ■

نوري الجراح

لندن في تشرين الثاني/نوفمبر 2021



جدلية الحرية والعلم

في بناء الوجود الإنساني

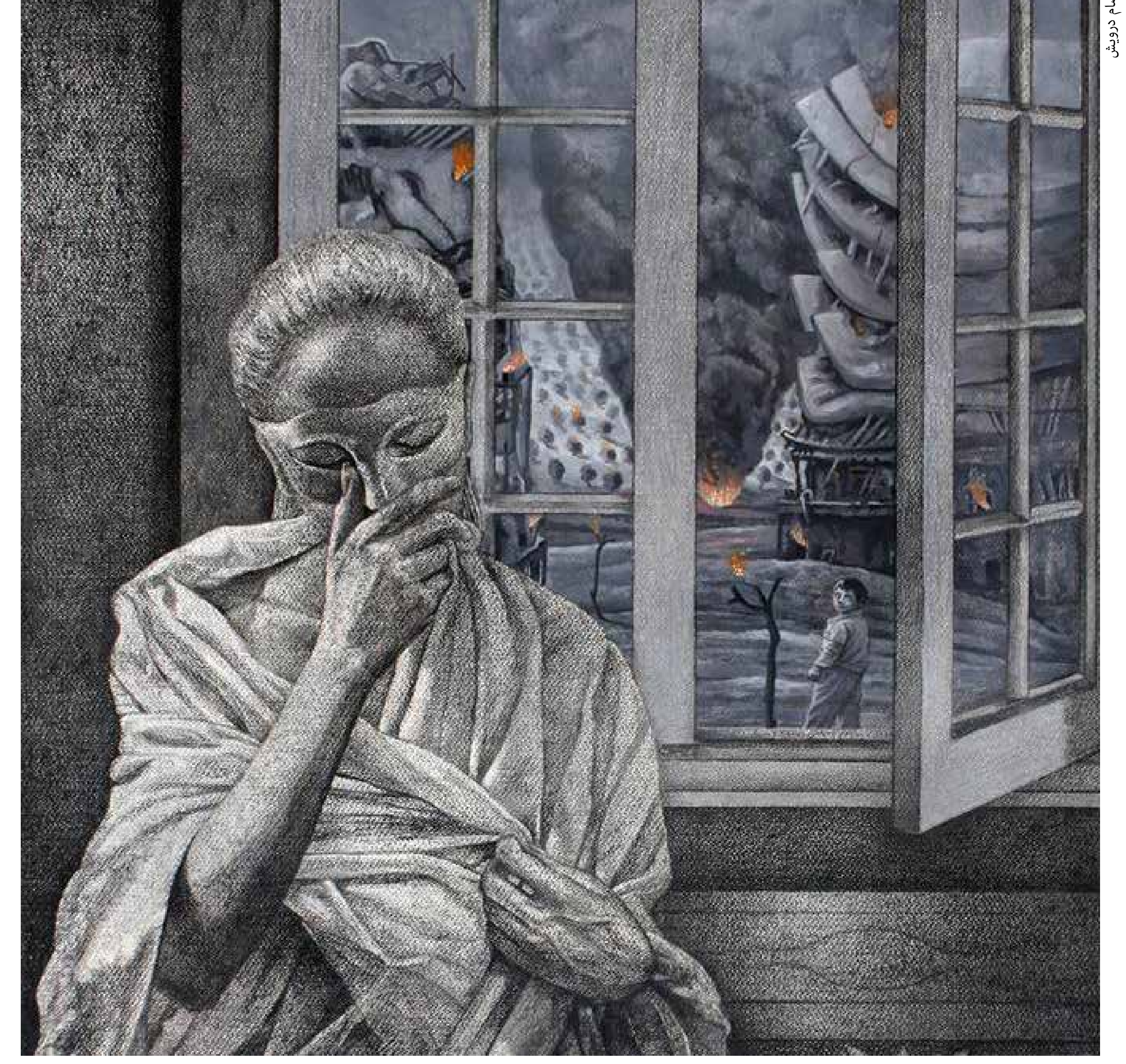
محمد بنيونس

لقد دفعنا الوباء الذي أصاب العالم وقيّد الإنسان، وحدّ من حريته بمختلف أشكالها، وأعطى فرصة للسلطة بأن تجهز على مختلف مكتسبات الإنسان، بدعوى حالة الطوارئ، والتي بسببها سجن المواطن في بيته، وأصبح يترقب مذعورا أنباء انشار الوباء وقدرته على التنقل والفتك، فانضاف إلى سجن المنزل، سجن آخر، إذ أصبح الإنسان سجين مخاوفه وهواجسه، ينتظر ويترقب، آخذا الحيطة حتى من نفسه لكي لا تُنقَل له العدوى. من هنا قد نقول إن مثل هذه الأوبئة فرصة للحد من الحرية، وتدمير العلاقات الإنسانية، والزيادة في عزلة الإنسان واغترابه. وما يثبت ذلك هذا الذعر والخوف، بحيث شاهدنا مجموعة من التصرفات تعبّر عن ضعف هذا الموجود وقلة حيلته، سواء في طريقة تسوقه وادخاره، أو طريقة التعامل مع المرضى، والكيفية التي يتم بها التخلص من الإنسان، في حالة عدم قدرته على مقاومة الوباء، سواء قتل الرحم، أو الطرق المختلفة للانتحار. أمام هذا العجز الإنساني، لجأ هذا الأخير إلى ملاذ جديد، والذي يتمثل في العلم، بعد أن كان ملاذه الخرافة أو الأسطورة أو الدين. لم يعد الدين ذلك الملاذ الذي يلجأ إليه الإنسان لإنقاذ نفسه، وإنما أصبح العلم والمتمثل في العقل العلمي. لا يعني هذا القول إن العلم أصبح يعوض الدين، وإنما أصبح اللجوء إليه أمرا حتميا سواء في حالة الوباء أو في غيره، إذ لا يمكن مواجهة ما يجري، إذا لم يتسلح الإنسان بسلاح العلم، إذا أرادت الشعوب ومختلف أشكال الوجود الإنساني أن يتطور ويتقدم. أمام هذه الوضعية، وبسببها كان الدافع للقيام بهذه المحاولة للفهم والتفكير، لما يجري حولنا.

تعتمد هذه المقاربة على فهم العلاقة الممكنة بين العلم والحرية، والكيفية التي يساهم فيها الطرفان في بناء العالم الإنساني. وتقوم هذه العلاقة على معرفة حدود وحرية العلم، أو ما لا يمكن التفكير فيه علميا، أم أن العلم تجاوز هذه الحدود، وأصبحت له القدرة على خلق اعتقادات لدى الإنسان، أي الاعتقاد العلمي. يعني هذا أن الجواب العلمي أصبح بديلا للجواب الديني والفلسفي، لبناء عالم جديد، يقوم على أساس العقل العلمي، وليس على التصديق والإيمان، أو الشك والبحث عن الحقيقة. لقد أحيط الوجود الإنساني بمختلف أشكال العلوم التي تحاول إيجاد تفسيرات تقوم على دلائل علمية تجريبية لها هامش كبير من الصدق، سواء تعلق الأمر بمختلف العلوم الإنسانية، أو العلوم الحقة والدقيقة. وبالتالي، انقلب الوضع حول السيادة، بحيث لم تعد السيادة لما هو كليّ، وعام، وشامل، وإنما أصبحت السيادة للجزء، للبعض، للعلوم بعدما كانت محدودة بحدود الفلسفة أو ما هو عام ومتحكم فيها. إذن، تدخل العلم في الإنسان، هل يصب في خدمته وتوسيع هامش الحرية لديه، أم يعمل ضد وجوده وحريته؟ وهل إعطاء الحرية للعلم يجب أن تكون بشروط أم برفع القيود؟ وهل ينبغي أن يتقيد العلم بغيره أو بحدود من خارج العلم؟ بمعنى آخر، لماذا ينبغي أن يتدخل الدين والأخلاق والفلسفة في توجيه العلم ووضع الحدود له؟ ألا ينبغي أن تكون هذه الحدود من طبيعة العلم وإدراكه لحدوده أو محدوديته؟

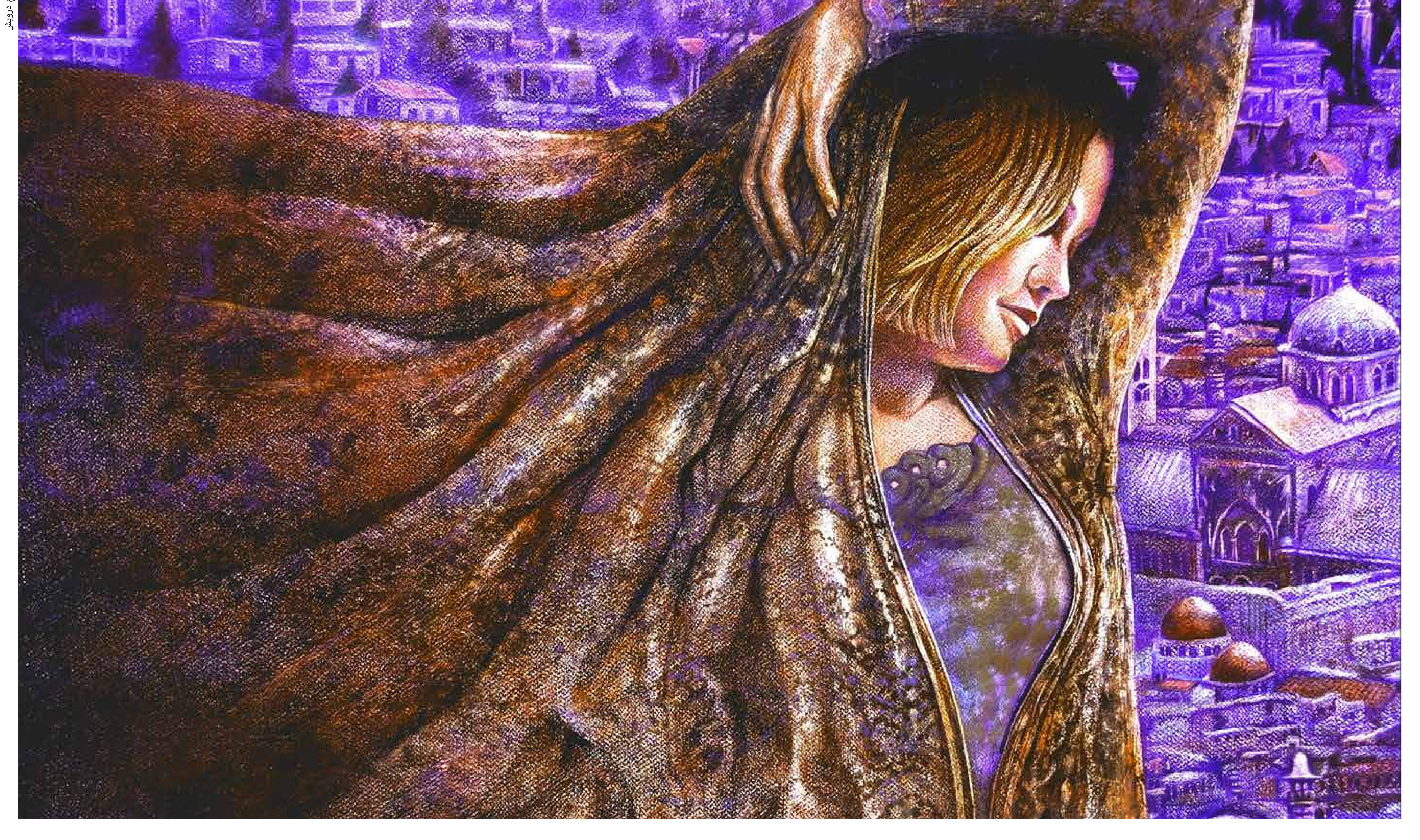
صراع السيادة بين الإنسان والعلم

قيادة العلم للإنسان، أعطاه السيادة على غيره خصوصا الطبيعة، لكن، بهذه السيادة ساد العلم على الإنسان، وبدأ



يتحكم فيه، ويحدّ من حريته، فبعدما كان وسيلة للسيادة، انقلب الوضع وتحول الإنسان إلى وسيلة في يد العلم، ولعل مختلف التجارب السرية، والاختبارات التي لا يعلن عنها، وتحويل الإنسان إلى موضوع للتجريب والاختبار، سواء بالتطوع، في خدمة العلم، أو بالسر، في مختبرات لا ندري عنها ولا عن وجودها. والأخطر من ذلك كله، هذا الذي يسمى بالذكاء الاصطناعي.

لقد تجاوز العلم الإنسان، منذ تحويله إلى موضوع، أو شيء، أو مجال من مجالات الفهم، والتقصي والبحث، بعدما كان هو الباحث والسيد، ويؤكد هذا الأمر، عدم ثبات الأهداف والغايات، أو انقلاب الهدف على ذاته. فالغاية من العلم كانت تسخير الطبيعة لخدمة الإنسان وتحريره، فإذا بالأمر ينقلب إلى رغبة في السيطرة على الطبيعة، واستعباد الإنسان. وبالتالي، "إن الاكتشاف في العلم يقترب من نهايته ليفتح عصرا جديدا، هو عصر السيطرة على الطبيعة" [1]. وهذا ما قد يؤدي إلى دخول العلم في صراع ومواجهة مع ذاته، إذ لم يعد يقف أمامه أيّ شيء، ولا يحدّه لا الأخلاق، أو ما يمكن تسميته، أخلاقية العلم، ولا الاقتصاد، إذ أصبح المستفيد الأكبر من لا محدودية وحدود العلم، ولا الدين (...) أصبح العلم في خدمة ذاته ونتائجه. لذلك نجد هذه المحاولات لفهم أوسع للإنسان بغرض التحكم فيه،


عصام درويش

وتقليص هامش الحرية لديه، بمعنى آخر، محاولة إخضاع الإنسان لمنطق العلم. بدأ يتحول العلم إلى اعتقاد، أو تقليد يؤسس لعالم جديد، يسود فيه العقل العلمي، والذكاء الاصطناعي، والتحكم عن بعد، ونظام المراقبة، إنه إله جديد، يفتح خفايا الوجود الإنساني، ويغوص في أعماق الذات والكون، لفهم أسرارهما، لغرض ليس هو الذي وجد من أجله العلم. وهذا ما يؤكد مختلف الدعوات التي أصبحت تنادي بأهمية العقل العلمي، ودوره في تقدم الإنسان، وحل مختلف الأزمات.

لقد أثبت الجائحة، أن الإنسان ليس له اختيار، بحيث يتم استعباده بقلب الحقائق إلى أوهام، واستغلال بلادة الحواس، وخاصة حاسة البصر، في علاقتها بفن صناعة الصورة، والتفنن في كيفية التلاعب بعقول الناس، مادام "الإيهام بالواقع الذي يكون كبيرا على شاشة التلفزيون، خادع، لأنه غير مبرر سببيا. فأمام هذه الصورة المباشرة في الزمن، أعيش أنا المشاهد في الجهة الأخرى من الشاشة، أي في الواقع المسجل. هكذا تندثر الصورة كصورة مصنوعة، وينفي الحضور الطبيعي الزائف عن نفسه صفة التشخيص والتمثيل، وثمة تكمن الخدعة" [2]، وهو استخفاف لا حدود له، بمعنى آخر استغلال العقول بالقدرة على إتقان صناعة المعلومة، انطلاقا من مسلمة تقوم على ميل الإنسان إلى التصديق دون فحص أو تمحيص، وخصوصا طبقة من الناس. من هنا نفهم الطريقة التي أصبحت تسود بها التفاهة عالم الإنسان. إنها أسطورة من نوع جديد، الأسطورة القديمة كانت تعتمد على عدم قدرة الإنسان أو عجزه عن تفسير الظواهر الطبيعية، أدى به إلى خلق عالم من الآلهة وممارسة مجموعة من الطقوس، لخلق اعتقاد لديه أن هذا الأمر تتحكم فيه قوى خارقة يجب طاعتها والخضوع لها، ولما لا تقديم القرابين والتضحية، بغرض إرضائها ومهادنتها. أما الأسطورة الثانية، هي تحكم من له القدرة على استغلال الوسائل المتاحة لخلق أوهام أو أساطير جديدة لإقناع الناس بها، بناء على أسلوب جديد من التصديق، يتم فيه صناعة الحقيقة، ومن ثمة "ففعل الإقناع يتم تحليله باعتباره عملية شراء (لفضاءات أو أزمنة معينة)، ويتم التوجه إلى المواطن باعتباره مستهلكا، تم استطلاعه بعمق وتعيين موقعه التراتبي واستهدافه وترقيمه في جداول التسويق لمختلف رؤساء الشركات المهيمنة على السوق" [3]. في هذه الأسطورة الثانية، لم تعد الحقيقة تتجاوز حدود فهم الإنسان، ولم تعد الهدف الذي يسعى إليه الإنسان بجهده وبحثه، وإنما الحقيقة بدأت تصنع، ويتم بناؤها وإعدادها حسب مقاسات الإنسان وطبقات التصديق لديه. تصنيف الإنسان، أصبح يعتمد على كيفية الإقناع والطرق الموصلة إلى استمالته. دخلنا مرحلة جديدة

من القدرة على التلاعب بعقول الناس، بتوظيف مختلف الوسائل التقنية، للقيام بذلك.

طبيعة العلم وغايته

يعتمد فهم جدلية العلم والحرية، على فهم القصد من وجود العلم، والقصد منه خدمة الحرية، أو تحرير الفرد والإنسان بصفة عامة من حتمية الطبيعة، والاستعباد، والإحساس بالعجز أو النقص أو العوز عن فهم وتفسير مختلف الظواهر التي تحدث أمام أعين الإنسان. يتمثل الهدف في تحرير الإنسان من عجزه عن الفهم، وكانت الوسيلة الوحيدة لتحقيق ذلك هو العلم. ومن ثمة يعد العلم طريقا من طرق التحرر العقلي من قيود سوء الفهم أو العجز عن بناء تصور أو إعطاء تفسير واضح لما يجري حول الإنسان، ويهدد وجوده، ويقيد حدود ممارسته، يقول عبدالله العروي في هذا الصدد "لقد اعتبر المفكرون في بداية العهد الحديث أن العلم هو الوسيلة لتحرير الإنسان من قيود الطبيعة" [4].

لقد جبل الإنسان على الطلب والسؤال، أو محاولة فهم ما لا يفهم، أو العلم بما لا يعلم، أي البحث في المجهول عن المعلوم، وهذه الجبلّة، تنوعت في البحث عن الأجوبة، منها ما يميل إلى التصديق بخلق جواب يشكل فيما بعد اعتقاد الجماعة، أو تقليدا يُقلِد أعناقهم، ويشكل فيما بعد الأساس الذي يؤكد صدق الانتماء، والاعتزاز بالاعتقاد، وكل محاولة أخرى للفهم تعرض صاحبها للنبذ والإقصاء أو محاكمته بتحريف العقيدة، والخروج عمّا أجمع عليه الناس من تعودهم على التصديق دون إعمال لطرق التحصيل والطلب. فالأصل في الاعتقاد خوف الإنسان من المجهول، سواء تعلق الأمر بمصيره وما يهدد وجوده وحياته، أو عجزه عن المعرفة والتفسير والفهم لهذا الذي يهدد وجوده. إذن، يبنى الاعتقاد على عدم العلم أو المعرفة، بحيث يشكل العلم أو المعرفة طريقا من طرق تحرر الإنسان وتحريره من ذلك الخوف الذي يؤسس لمختلف تصورات الإنسان حول نفسه والعالم والإله.

كان العلم دائما، طريقا لتحرير الإنسان، من العجز والخوف، ومن التبعية نحو التعالي والتجاوز لما هو قائم، مكنته من السيادة والقيادة، وبعد ذلك بدأت الأمور تتحول للسيطرة والتحكم، وهذا ما أدى إلى الصراع بدل الانتظار، بين الإنسان والطبيعة؛ هذا الصراع مهد الطريق للوسيلة أي العلم إلى أن يتسيد مشهد الصراع، فقام بتحويل كلّ من الإنسان والطبيعة إلى وسيلتين، يتحكم فيهما ويسود عليهما.

أدت طرق توظيف العلم أو استغلاله، لخدمة غايات غير الغاية الأصل التي وجد من أجلها، إلى الانحراف عن مساره، والانقلاب على ذاته وغيره. تحويل العلم إلى وسيلة لخدمة إرادة الإنسان في السيطرة على الطبيعة والإنسان، جعلته يعدّل من وضعه في خدمة الإنسان إلى رغبة في السيطرة على هذا الأخير ودون حدود أو قيود تقيد ممارسته أو تحد من هذه الرغبة الجارفة في قيادة الإنسان إلى المجهول، فبدل أن يكون فاتحا لمغاليق الأمور وما يجهله الإنسان، قد يؤدي هذا العلم إلى المجهول الذي يجهل كله ولا يعرف له حلا أو مخرجا. قد يؤدي العلم إلى تخريب العالم وتدمير الحياة فيه، بعدما كان له دور في تحرير الإنسان من الخوف من المجهول أو مما لا يعرف أمره.

لكن، الوضع بدأ يتغير، إذ أن "التجربة أظهرت في هذا القرن أن العلم قد يخدم الحرية كما قد يحاصرها ويقضي عليها" [5]، وقع انقلاب أو قلب الوضعية التي كان عليها العلم، من وسيلة للتحرر إلى مجال للتقييد والتضييق من هامش الحرية، وهو الأمر الذي يؤكد عليه عبدالله العروي، إذ يرى أن "العلم الحديث يرتكز على مبدأ الحتمية أي على نقيض الحرية كما يتصورها الرجل العادي. كلما تقدم العلم في ميدان يتعلق بالعمل البشري وبالمبادرة الفردية، تخوف الإنسان من أن تعطي الاكتشافات الجديدة للبعض وسائل التحكم في إرادة البعض الآخر" [6]. يكمن جوهر العلم في مقولة الكم، أي تحويل كل شيء إلى مقدار، قابل للتكميم والحساب، كيفيات الجوهر وأعراضه، أصبحت أهم منه، وهذا ما يؤكد على "تحول العلم الطبيعي إلى علم رياضي، منهجه كمي تجريبي" [7]؛ إذ قَلَب العلم طريقة النظر إلى الوجود والعالم والإنسان، فلم يعد الأمر يتوقف على تحديد الماهية أو الوصول إلى الحد الذاتي، بناء على البرهان الوجودي أو المنطقي، بغرض تعريف الأشياء بما هو ثابت فيها وليس بما هو قابل للزوال والتغير. الثابت في العلم هو التغير وعدم الثبات، أي محاولة ضبط التغير وفهم صيرورته، وهذا التغير لا يطال الجوهر في حد ذاته وإنما يطال أعراضه، وبذلك يكون العلم هو ضبط تغير التغير، أي محاولة التحكم فيما هو أصلا ليس من طبعه الثبات، وهو زائل ولا يمكن بأيّ حال أن يدخل في تحديد ماهية الجوهر. لهذا يمكن أن نسجل بأن تقدم العلم ناتج عن تغير الجوهر الذي يعمل على حسابه

وإخضاعه للغة المقدار ومقولة الكم.

ما ينبغي التنبيه عليه هنا، هو السيادة في عالم المقولات الأرسطية لم تعد للجوهر، أو المقومات الذاتية التي بها يحد الشيء ويعرف، وإنما أصبحت السيادة للمقولات العرضية، بمعنى آخر، انقلاب في الجوهر حدث بواسطة العلم وريادته، أو قيادته للعقل الإنساني؛ أصبحت مقولة الكيف هي الجوهر الفعلي الذي يحرّك العالم ويسود عليه، كل شيء قابل للحساب والكم والمقدار، كل شيء يُقوَّم كميا. لقد ترتب عن قلب الأدوار على مستوى الأهمية والأولوية، بين الجوهر وأعراضه، إلى سيادة العقل باعتباره فاعلا وليس منفعلا، أو أنه بفعل التطور الذي وقع في العقل أدى به إلى السيطرة والقيادة، وما أعطاه هذه الإمكانية هي مقولة الكم، بحيث تحول العقل إلى مقياس يعتمد على الحساب، ولغته لغة حساب الكم؛ لقد أصبح التفكير قائما "على التجريد والقياس الكمي الذي تتم فيه معالجة المعرفة بوصفها تجسيدا لقيمة تبادلية محددة في سوق الشخصية" [8]. ترتب عن هذه السيادة نتائج على مستوى الوجود الإنساني، أو أن معنى الوجود الإنساني أصبح يعطى للأداة أو الوسيلة، وهو انقلاب آخر على الوضع الإنساني، إذ أصبح الإنسان وسيلة لما كان له وسيلة، أي تحول الإنسان إلى وسيلة للوسيلة، وأداة للأداة، "من هنا تعتبر ملاحظة سطحية تلك التي تؤكد على أن الإنسان قد أصبح عبدا للآلة، ذلك أن إبداء مثل هذه الملاحظات شيء وشيء آخر أن نتفكر ونبحث، ليس فقط بدرجة خضوع الإنسان المعاصر للتقنية، بل أيضا بدرجة التكيف مع جوهر التقنية التي تبقى مطلوبة من الإنسان بمدى الإمكانيات الأصيلة التي يتيحها مثل هذا التكيف، وهي إمكانيات ذات أثر على الوجود الإنساني الحر" [9]. وتأثر هذا الوجود بالخصوص على مستوى الحرية، بحيث "لم نعد في خطر أن نصبح عبيدا، بل أن نصبح بشرا آليين" [10]. فأصبح الإنسان مستلبا أو مغتربا، وآفة الإنسان في العالم المعاصر، الذي ساد فيه العقل العلمي بالخصوص، هما الاستلاب والاغتراب [11]، فقبل هذه السيادة "كان الإنسان يشعر أنه يضع يده في زمام الأمر، إن جاز القول، وبأنه متحرر من هيمنة القوى الطبيعية، قد أصبح سيدها في أول مرة في التاريخ. فقد تحرر من أصفاد الخرافة القروسطية، ونجح حتى السنوات المئة بين 1814 و1914 في خلق عصر من أكثر العصور التي عرفها سلاما. وشعر أنه فرد، لا يخضع إلا لقوانين العقل، ولا يتبع إلا أحكامه" [12]. لكن، الأمر انقلب على الإنسان، وبدأ العقل يسود ويتسلط، وبدأ "يتميز النمو بازدياد إحلال العمل الآلي محل العمل اليدوي، وفوق ذلك يتم إحلال الذكاء الآلي محل الذكاء البشري" [13]. وبالتالي، من نتائج سيادة العلم من خلال الحساب ومقولة الكم، بناء على عملتي التكميم أو القياس الكمي، والتجريد، سقوط الإنسان في حالة من الاغتراب، وهي حالة ناتجة عن غياب الحرية عن الوجود الفردي والاجتماعي. إذن، تكمن أزمة الإنسان الحديث في الاغتراب، وهي كلمة تتردد كثيرا، وهو ما جعل محمود رجب يفتتح كتابه "الاغتراب" بما يلي "ولو وجه علماء اللغة أجهزتهم لرصد ما يكتبه الباحثون والنقاد والفلاسفة في عصرنا الحاضر، فإنني لأراهن على أن كلمة "الاغتراب" سوف تحظى بالأولوية من حيث ترددها" [14].

الذكاء الاصطناعي واغتراب الإنسان

لقد حدث انقلاب جذري في الوضعية الأنطولوجية للإنسان مع سيادة العلم وسطوته، انحاز الإنسان عن موطن الوجود، فلم يعد الفاعل أو الذات المفكرة، ولا الكائن الأخلاقي، أو الحيوان السياسي والاجتماعي، وإنما تحول إلى رقم أو عدد أو أصبح آلة تتحكم به التقنية. سوف يتقلّص في هذا الانقلاب دور مختلف المجالات التي تبحث عن معنى الوجود، وعن ماهية الإنسان، لن يكون هناك مجال للتفكير ولا لطرح الأسئلة بصفة جوهرية. وبناء على ذلك، يمكن تعريف الإنسان بأنه حيوان آلي أو تقني، بعدما سمح لنفسه بأن يكون أقل من مرتبة الأشياء، بدليل أن هذه الآلية أو التقنية هي التي أصبحت تتحكم فيه، وتسيّره كما تريد لا كما يريد هو. وتكمن هذه الآلية في غياب التفكير والتعقل، وتعويضهما باليد، وما دامت اليد هي من تشتغل في الإنسان أكثر من الفكر والعقل، فلا خوف على مستقبل الإنسان الآلي أو التقني. وبالتالي، "ترد كلمة 'الاغتراب' في سياق ذلك النقد الذي غالبا ما يوجه إلى طبيعة العمل وسيره في المجتمع الصناعي وفي الأجهزة البيروقراطية للدولة، والذي يبين كيف صار الإنسان في المجتمع التكنولوجي القائم على الإنتاج الآلي وتقسيم العمل" [15].

إن المطلوب من سيادة العلم هو مَحْق التفكير، أو جعل الإنسان لا يفكر، ولا يطرح الأسئلة ويبحث عن الأجوبة، ويكابد مشقة ذلك، وإنما أصبحت الأجوبة متاحة وبشكل نمطي وكلي، يطغى عليها الشمولية، والمجيب في هذه الحالة لا أحد،

إنه الذكاء الاصطناعي. لم يعد الإنسان يستطيع رفع رأسه ليفكر فيما حوله أو ما يحيط به، إنه السلب المطلق، أو النفي العدمي. وهكذا، انتقل العلم من مرتبة الوسيلة إلى مرتبة الفاعل، وتحولت الطبيعة إلى صورة، والإنسان إلى تقنية. لقد كان ما قبل الرقمنة، أي التحول الرقمي، الحديث عن الاغتراب والاستلاب، كنتائج للتحول والتطور الذي أحدثه العلم على الوجود الإنساني؛ أما الآن أصبح الحديث عن أزمة جديدة، تتمثل فيما يسميه ألفين توفلر "بصدمة المستقبل"، ويعتبر "صدمة المستقبل هي العجز المذهل عن التكيف الذي يأتي في ركاب الميلاد المبتسم للمستقبل. ومن ثم فقد تكون هذه الصدمة هي أخطر أمراض الغد" [16].

تعني صدمة المستقبل عدم قدرة الإنسان على التكيف السليم مع التغيرات التي تجري حوله، وكذا عدم إدراك حدوث هذا التغير والذي هو بفعل الزمن وليس الإنسان، أي خارج حدود الإنسان. إن جريان الأحداث يحدث انفصالا بين الإنسان والزمن، سواء في إدراكه أو الإحساس به. ومن ثمة انعكاس سرعة نقل الأحداث والوقائع عبر مختلف الوسائل التقنية على تصور الإنسان للزمان، بحيث امتلأ الزمان بالأحداث ولم يعد لدى الإنسان القدرة على الانتباه لجريانه. وهكذا، تعد "صدمة المستقبل ظاهرة زمنية من نتائج المعدل المطرد لسرعة التغيير في المجتمع، وهي تنشأ من عملية التركيب لثقافة جديدة فوق ثقافة قديمة" [17]. وبالتالي، إذا أصبح "التغيير خارج نطاق التحكم" [18]، أو "لم نستطع أن نتحكم في معدلات التغيير في شؤوننا الخاصة، وفي المجتمع ككل، فإنه مقضي علينا لا محال بالتعرض للانهيار الجماعي، كنتيجة لعجزنا عن التكيف مع عملية التغيير" [19]. إن ما ينتظر الإنسان كنتيجة لذلك، هو الانقلاب الجذري في الوجود الإنساني.

يقترح توفلر لمواجهة المصاعب المتزايدة، الاستعانة بآلية فهم المستقبل، إذ "لا يقتصر هدف هذا الكتاب على مجرد تقديم نظرية، بل إنه أيضا يستهدف عرض منهج. لقد درس الإنسان الماضي ليلقي الضوء على الحاضر، ولكنني قلبت مرآة الزمن مقتنعا بأن صورة واضحة للمستقبل يمكن أيضا أن تمد حاضرنا بعديد من البصائر التي لا غنى عنها. إننا سنواجه مصاعب متزايدة في فهم مشكلاتنا الشخصية والعامة، إذ لم نستعن بالمستقبل كأداة للفهم والادراك" [20].

حتمت أزمة كورونا على مختلف الدول والمجتمعات والأفراد ضرورة الانتقال من التعامل عن طريق ما هو ورقي إلى التعامل عن طريق ما هو رقمي، سواء تعلق الأمر في العمل عن بعد أو ممارسة السياسة عن بعد، اتخاذ القرارات عن بعد، محاكمات عن بعد، حتى الانتخابات أصبحت تتم عن بعد، هذا الانتقال سوف يغير معنى الكثير من المفاهيم، خصوصا مفهوم الحرب، وما يتبعه من مفاهيم السيادة والحدود والتدخل الأجنبي، وحتى مفهوم الاستعمار. سوف تكون الحروب في المستقبل تتم عن طريق صناعة الفيروسات الإلكترونية، ولن يتعلق الأمر بالعتاد الحربي وما تملكه الدول من جنود وطائرات ومدرّعات وقاذفات الصواريخ ونظام الدفاع، وإنما سوف يتعلق الأمر بقدرتها على صناعة أسلحة جديدة ترتبط بالعالم الرقمي. وبالتالي، لا يتطلب الأمر في خرق سيادة دولة ما، القيام بالتدخل الميداني لمجموعة من الجنود، مثلما حدث في الانتخابات الأميركية عن طريق التصويت بواسطة البريد الإلكتروني، أصبح الأمر يتعلق بالحدود الرقمية، أو السيادة الرقمية، وبمجرد اختراق النظام الرقمي، يكون قد حصل التدخل في سيادة دولة ما. لم يعد الأمر يتعلق بالحدود الواقعية بين الدول وإنما بالحدود الرقمية الموضوعة إلكترونيا أو المتفق عليها، أو ما له رمز سري لا يتاح إلا لمن يمتلك هذا الرمز. أصبحت الحدود عبارة عن رموز سرية، ترتبط بمجال الخصوصية بدل الحديث عن السيادة، بمعنى آخر تتعلق السيادة بسياسة الخصوصية. وهكذا، يمكن تعميم السيادة والانتقال بها من سيادة الدول على حدودها إلى سيادة الفرد على خصوصيته من الناحية الرقمية.

مبدأ السببية أو الحتمية

يرتكز العلم على مبدأ عام اكتشفه في الطبيعة، وهو مبدأ يمكن تسميته بأسماء، لكن جوهره لا يتغير بفعل تغير أسمائه، وهو مبدأ الحتمية، أو مبدأ السببية، أو مبدأ العلية، وهو مبدأ تتأسس عليه العلوم الطبيعية بالخصوص، أو ما نسميه بالعقل التجريبي، ويعتمد الفهم على إرجاع ما يجري إلى أمر خفي، يعمل العقل على تقفّيه، وتتبعه، ويجب في هذا المبدأ أن ينتهي عنده كل بحث وتقصّ، أي لا يجب البحث عما هو فوق هذا المبدأ أو من يحركه ويتحكم فيه، وإنما ما يجب الانتهاء إليه في البحث، إنه المبدأ والمنتهى، منه تبدأ الظاهرة، وعنده ينتهي التفسير والفهم. يعد هذا المبدأ بمثابة المركز الذي يحوم عليه كل من العقل والطبيعة و"دون هذا المبدأ العظيم كان مستحيلا أن يولد العلم الحديث" [21]؛ هذا فيما يخص العقل العلمي في صيغته التجريبية، لكن الأمر مختلف في العقل الرياضي المجرد، انحرف عن المسار، وأدخل الاحتمال في لغته الرياضية؛ فأصبحت النتائج في الرياضيات احتمالية، أو مجرد إمكانية من إمكانية الحدوث والوقوع. أعطى الاحتمال في الرياضيات فرصة لإمكانية الحرية داخل مجال العلم، والتحرر من مبدأ العلية الصارم، والانفلات من قبضة الحتمية والضرورة.

تفسير الظاهرة أو السلوك الإنساني وفق هذا المبدأ، يعتمد على الإقران والربط بين شيئين على الأقل: السبب والنتيجة، ولا يمكن حدوث النتيجة دون سبب أدى إلى ذلك، وهذا الإقران لا يخلو عقل منه، حتى العقل الخرافي أو الأسطوري، إذ هو الآخر يعمل على إرجاع حدوث النتيجة إلى شيء ما، وإن كان السبب تختلف طبيعته بين الطبيعة المفارقة للسبب بالنسبة للعقل الخرافي، والطبيعة المحايثة بالنسبة إلى العقل التجريبي. إذن كلا العقلين يعملان بنفس الطريقة مع اختلاف في مضمون التفسير أو المسبّب الرئيسي للظاهرة.

ينفي العلم الحرية، نظرا للمبدأ الذي يعتمد عليه، والذي يتأسس على الحتمية، أو مبدأ السببية، ومقتضى هذا المبدأ استقراء المعطيات من خلال البحث عن العلة الفاعلة المباشرة في حدوث الظاهرة، وبناء عليه يمكن إرجاع نفس الظاهرة لنفس السبب، ويمكن تعميمه، ويصبح صالح لكل فهم وتفسير يقع بنفس الكيفية، بمعنى آخر، يتميز هذا المبدأ بالتكرار والإعادة، وقد ينتقل من مبدأ جزئي يفسر الظاهرة إلى مبدأ عام يشمل كل الظواهر التي تحدث بنفس الطريقة.

ويخضع هذا المبدأ للضرورة، بحيث لا مجال للاختيار، أي لا يمكن للظاهرة أن تختار السبب الفاعل في حدوثها، وإنما كلما توفرت أسباب معينة، حدثت الظاهرة مباشرة، وإذا تكررت نفس الأسباب حدثت نفس النتائج بالضرورة، ولا يمكن أن يحدث غيرها بالضرورة. من هنا يمكن القول إن العلم يلغي الحرية، ويجعل نفسه في نقيض تام معها، وتعارض مطلق، بحيث لا يمكن أن يجتمعا، أي إذا وجد أحدهما ارتفع الآخر بالضرورة. وبالتالي، يتميز مبدأ الحتمية بالتكرار والتعميم والثبات، والوحدة، أي أن التفسير الوحيد بالضرورة وليست هناك إمكانية لحدوث غيره بالضرورة، ومن ثمة فهو دائم ويصلح لكل زمان وفي كل مكان وتحت مختلف الظروف. إذن، "منذ أرسطو والفلاسفة والعلماء يعتقدون أن مبدأ السببية هذا يحمل ضرورة؛ وأنه دون افتراض هذه الضرورة لا يمكن لقوانين العلم التجريبي أن تقوم. فيستحيل، مثلا، تصور قطعة معدن سُخنت دون أن تتمدد. ويستحيل تصور امتناع جسم، ترك حرا في الهواء، عن السقوط. إن مبدأ السببية هو روح قوانين العلم، وإن خاصية الضرورة التي من المفترض أن تربط بين الأسباب والنتائج هي روح هذا المبدأ" [22].

وبناء على مبدأ الحتمية، لا ينم الإنسان عن هذا المبدأ أو يستثنى، إذ يمكن فهم ما يقوم به وتفسيره، بل وحتى التنبؤ بما سيقوم به، مثلما يمكن فهم ظاهرة من ظواهر الطبيعة. ولهذا لا يمكن للإنسان أن يكون محكوما دون شيء، أو بأمر سابق، يصح به وجود الإنسان وتعليله، وكذلك إيجاد تفسيرات لسلوكاته وأفعاله. ومن ثمة لا يمكن للحدوث أن يكون من تلقاء نفسه، أو استحالة إيجاد تفسير محتمل. لذلك ينتمي الإنسان إلى الطبيعة، وأحد عناصرها الجوهرية، وخاضع لنظامها، ولا يمكنه خرق العادة أو النظام الكوني، والذي يمكن فهمه بالعلم وليس بشيء آخر. يتميز هذا النظام بالضرورة، والحتمية، والاطّراد القائم على الاتساق والتتابع، وهذا يعني أن الفهم مرهون بما هو متاح الآن، وقابل للفهم، وليس ما يمكن أن يكون عليه العلم، بحيث قد تأتي نظرية علمية في المستقبل، تنفي مبدأ السببية، أو الحتمية، وهدم مبدأ اطراد الظواهر وتتاليها وتتابعها، وبذلك لا يبقى مع هذه النظرية أي مجال لفهم النتيجة بالبحث عن أسبابها المباشرة أو غير المباشرة.

الشرط الأنطولوجي هل هو التحرر أم الحرية؟

إذا كان الإنسان هدفه التحرر، أو أن فعله يريد دائما أن يتحرر مما يمكن أن يحدّ من حريته، فلن تتحقق الحرية كماهية أو كوجود بالنسبة إلى الإنسان، مادام هذا الأخير في موقع ضعف وليس قوة، حيث يسعى إلى التحرر من شيء أقوى منه، يقيده، يحد من حريته. يكافح الإنسان من أجل الحرية، لكنها لن تكون واقعه الفعلي. قد نقول إن الدعوة إلى الحرية دعوة مثالية، ترتبط بما ينبغي أن يكون، وما هو كائن يخالف هذه الدعوة. إن المدعى الذي يسعى فيه الإنسان، محاط بشتى أنواع القيود والحدود، والأغيار، بحيث إذا تحررت من هذا القيد، سقطت في قيد آخر أقوى منه، وهكذا دواليك. وبالتالي، "ماذا يعني أن نولد أحرارا ولا نعيش أحرارا؟ ما قيمة أيّ حرية سياسية إلا بوصفها وسيلة للحرية الأخلاقية؟ هل الحرية التي نتبجح



بها أن نكون عبيدا أو نكون أحرارا؟" [23].

ترتبط الحرية أكثر بمجال الخلق، والإبداع، والابتكار، لأنها بهذا المعنى خروج عن المألوف، بدعة ما سبق إليها أحد، معجزة باعتبارها خرقا للعادة، وما ألفه الناس، ومن ثمة تقوم الحرية على فعل الخلق الذاتي [24]؛ أما غير ذلك فيمكن تسميتها بالعادة أو التكرار، والخضوع، والانقياد، السير مع القطيع، والمطلوب القطيعة مع مثل هذه الممارسات. وبالتالي، تبقى الحرية دون معنى، إذا لم تخلق في الإنسان إمكانية للتطور، والتغير، والتقدم؛ أما إذا كانت الحرية عائق أمام كل تطور ، وهذا محال، فإن الأمر يقتضي الارتداد عليها، بحيث قد تنقلب الحرية على ذاتها وتتحول إلى نقيضها، أي العبودية. تحمل الحرية نقيضها معها، أو أنها من المفاهيم التي تحوي نقيضها معها، فـ"الحرية لا يمكن أن تفهم إلا على ضوء نقيضها. ولكن هل تعني الحرية إنكار الضرورة كما يظن البعض؟ كلاّ. فالحرية والضرورة تفترض كل منهما الأخرى. فالضرورة شرط أساسي لممارسة الحرية. والحرية هي احتواء للضرورة وتحرر من نواميسها. فلا بد للحرية كل حرية من مجال تعمل فيه وأسس تقوم عليه" [25]. لكن، لا وجود لحرية بالمعنى المطلق، لن تتحقق الحرية بالتحرر المطلق من قيود الأغيار، كيفما كان هذا الغير الذي يتحكم في هذه الحرية، وينصب الموانع والحواجز أمامها. لذلك قد نقول إن الحرية كفاح مستمر، مواجهة، كفاح من أجل التحرر للدخول في تحرر جديد. الإنسان غير الحر هو الإنسان الذي توقف عن الكفاح، قرر الاستسلام، لم يرد مواصلة الطريق. من هنا يمكن الحديث عن حدود الحرية، فحدود الحرية هي الحرية ذاتها وليست الحتمية. من هنا أصبح المطلوب الآن هو التحرر من الحرية لأنها أصبحت قيدا لنا. وبالتالي، "يمكن فهم الحرية على أنها خضوع لضرورة العقل، مع العمل على التحرر من جبرية العلل والأسباب المادية. الحرية ليست خلقا من العدم أو قدرة إبداعية مطلقة، بل هي اختيار عقلي يقوم على تقدير البواعث وفهم طبيعة المؤثرات (...) والسلوك الحر هو ثمرة الوعي لقوانين الأشياء وتكيف التصرفات مع الضرورات الخارجية. وهكذا قيل "إننا لا نأمر الطبيعة إلا بعد أن نطيعها" [26]. إذن، كيف يمكن فهم التناقض التالي: الحرية هي الخضوع لضرورة العقل، وأنها اختيار عقلي، ومادامت الحرية ليست خلقا من عدم، وأنها خاضعة للضرورة سواء كانت عقلية أو غيرها، فهذا يعني أن الحرية محكومة بشيء ما، ويتحكم فيها، وهو الأمر نفسه الذي يخلق الاعتقاد لدينا بوجود الحرية. قد نقول بهذا الاعتبار إن الحرية تحرر من الحتمية للسقوط في حتمية أخرى، وكأننا ندور في نفس الدائرة.

وهكذا نسجل انحراف العلم عن المسار الذي وجد من أجله، أو انقلاب الهدف على ذاته، فبعد أن كانت الغاية من العلم تسخير الطبيعة لخدمة الإنسان، وتحريره من قوانينها، فإذا بالأمر ينقلب إلى رغبة في السيطرة على الطبيعة واستعباد الإنسان، أو لنقل فهما أوسع للإنسان بهدف التحكم فيه وتقليص هامش الحرية لديه، من خلال إخضاعه لمنطق العلم. وهكذا، نصل في الختام إلى مجموعة من المطالب، في شكل ما ينبغي أن يكون من العلم في علاقته بالحرية. فالمطلوب من العلم تحرير الإنسان من الحتمية الطبيعية، وفهم أوسع للمبادئ التي ترتكز عليها، بمعنى آخر التحرر من التبعية للطبيعة. والمطلوب الآخر، هو التحرر العقلي من الخرافة والأسطورة، وكذلك تحرير السلوك من فكرة التضحية وتقديم القرابين، أي تحرر الإنسان من الوصاية سواء كان مصدرها علويا فوقيا أو أرضيا، أي من نفس طبيعة الإنسان. والمطلوب في الحرية التحرر بوصفها تمردا على القوانين الطبيعية والاجتماعية والسياسية والأخلاقية والدينية.

باحث وأكاديمي من المغرب

الهوامش:

[1] .حامد، حسام الدين، الإلحاد وثوقية التوهم وخواء العدم، مركز تفكر للبحوث والدراسات، الطبعة الأولى، 2015. ص40.

[2] .دوبري، ريجيس، حياة الصورة وموتها، ترجمة فريد الزاهي، دار النشر أفريقيا الشرق، 2000، ص283. ويقدم مؤلف الكتاب مثالا على ذلك ما حصل "في أميركا اللاتينية، ادعت إحدى الطغم العسكرية الحاكمة في الصحافة موت أحد الأجانب في المعركة، بعد أن نفت أنها تحتجزه رهن الاعتقال. بيد أن حظ الطغمة كان سيئا، فقد كان أحد المصورين الهواة قد التقط صورة للشخص الأجنبي في إحدى القرى النائية بعد اعتقاله، وقام بنشرها بعد ذلك بقليل في الصحافة. هكذا أفلت الأجنبي من الإعدام الذي كان مقررا له، بل تمت محاكمته ونفى عن نفسه تهمة حيازة السلاح والانتماء لحرب العصابات. لكن الحظ السيء نفسه أصابه هو أيضا، فقد كان أحد المحاربين يلتقط الصور أثناء المقاومة السرية، وقد تم العثور على الأشرطة وتحميضها، فكان أن أثبتت إحدى الصور عكس ادعائه. لقد تم الحكم عليه بالعقوبة القصوى". نفس المرجع ص 283.

[3] .نفس المرجع، ص 272.

[4] – العروي، عبدالله، مفهوم الحرية، المركز الثقافي العربي، الطبعة الخامسة، 1993، ص89.

[5] – العروي، عبدالله، مفهوم الحرية، مرجع سابق، ص 89.

[6]. نفس المرجع، ص 89. ويقول أيضا "لذا نشاهد أن المجتمع المعاصر يتخوف أكثر فأكثر من أن يتحول العالم من عضد للحرية إلى عدو لها، والعلم من وسيلة لتحقيقها إلى خطر عليها. وكما كان الباعث على النقاش حول الحرية في القرون الوسطى إرادة التوفيق بين اختيار الإنسان والقدر الإلهي، فمن أهم أسباب تجديد النقاش حول الموضوع اليوم هو محاولة التصالح بين حرية الوجدان وحتمية العلم الطبيعي". نفس المرجع، ص 89.

[7] .نفادي، السيد، الضرورة والاحتمال بين الفلسفة والعلم، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، 2009.

[8] .فروم، إريك، المجتمع السوي، ترجمة محمود منقذ الهاشمي، الطبعة الأولى، 2009، ص ص 228 – 229.

[9].هايدجر، مارتن، مبدأ العلة، ترجمة نظير جاهل المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بدون طبعة ولا تاريخ النشر، ص 24.

[10]. فروم، إريك، المجتمع السوي، مرجع سابق، ص212. ويقول أيضا "إن الآلات تكيَّف مع ضعف الكائن الإنساني، من أجل تحويل الكائن الإنساني الضعيف إلى آلة". فروم، إريك، مفهوم الإنسان عند ماركس، ترجمة محمد سيد رصاص، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، سورية، الطبعة الأولى، 1998، ص 68.

[11] .يقول إريك فروم في كتابه "مفهوم الإنسان عند ماركس" عن الاغتراب ما يلي "إن الاغتراب هو، جوهريا، ممارسة للعالم وللذات بشكل سلبي وبتلق، كما لو أن الذات هي في حالة انفصال عن الموضوع". نفس المرجع، ص 63. ويقول أيضا "إن مفهوم الاغتراب يرتكز على التمايز بين الوجود والجوهر، على حقيقة أن وجود الإنسان مغرَّب عن جوهره، وعلى أنه في الحقيقة ليس هو ما هو كامن فيه، أو إذا أردنا وضعها بشكل آخر، إنه ليس ما يجب أن يكون ما هو باستطاعته أن يكونه". نفس المرجع، ص ص 65 – 66.

[12] .فروم، إريك، المجتمع السوي، ص 208.

[13] .نفس المرجع، ص 214.

[14] .رجب، محمود، الاغتراب "سيرة مصطلح"، دار المعارف، الطبعة الثالثة، 1988، ص 5.

[15] .نفس المرجع، ص 5.

[16] .توفلر، ألفين، صدمة المستقبل، ترجمة محمد علي ناصف، الجمعية المصرية لنشر المعرفة والثقافة العالمية، القاهرة، الطبعة الثانية، 1990.

[17] .المرجع السابق، ص11. ويقول ألفين توفلر أيضا "إننا لم نعد 'نحس' بالحياة كما كان يحسها الناس في الماضي. هذا هو الفارق الجوهري المميز حقا للإنسان المعاصر عن كل سابقيه؛ لأن هذا التسارع هو القوة الكامنة خلف اللاثبات، خلف الزوال الذي يتغلغل في شعورنا ويصبغه، ويؤثر جذريا في علاقتنا بالآخرين، وبالأشياء، وبعالم الأفكار والقيم". نفس المرجع، ص 17.

[18] .نفس المرجع، ص 19.

[19] .نفس المرجع ، ص 2.

[20] .توفلر، ألفين، صدمة المستقبل، ص4.

[21] .مارتن، هيدجر، مبدأ العلة، مرجع سابق، ص29.

[22] .بن ميس، عبدالسلام، السببية في الفيزياء الكلاسيكية والنسبانية دراسة إبستيمولوجية، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى، 1994، ص15. وفي نفس السياق يقول السيد نفادي: "ما من شك في أن القانون العلمي التقليدي الذي صِيغ من قبل هؤلاء العلماء وغيرهم، لم يكن يسمح مطلقا بالاحتمال أو عنصر المصادفة، فقد كانت القوانين العلمية التقليدية قوانين ضرورية مطلقة، تقوم على مبدأ السببية واطراد الحوادث في الطبيعة، فإذا ما تطرق إليها شك، أو شابها احتمال، أو شذ عنها استثناء واحد، عصف بها". كتاب الضرورة والاحتمال، مرجع سابق، ص 6.

[23] .فروم، إيريك، المجتمع السوي، مرجع سابق، ص 335.

[24]. فروم، إريك، مفهوم الإنسان عند ماركس، ترجمة محمد سيد رصاص، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، سورية، الطبعة الأولى، 1998، ص 54.

[25] .بيطار، سالم، اغتراب الإنسان وحريته، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، 2001، ص 105.

[26] .نفس المرجع ، ص 105.



شهرزاد التي لم تصمت

في مسألة الجندر لدى فاطمة مرنيسي وفكرة سفر شهرزاد إلى الغرب

منور بوبكر

ربما سأصرف حديثي عن شهرزاد التي أمتعت شهريار، وشدته إليها بعذوبة حكيها، فصارت حكاياتها بلسما خلّصه من اعتلاله النفسي، بطاقاتها الناعمة العالمة التي عطلت جبروت سلطته، وتوجت الحكي بسلطة ضاهت قوة السلطة وفاقتها، فالكلمات قادرة على التغيير حينما تنسج بمهارة فائقة، ويتقن صاحبُها لغةَ الليل.

لأنصرف به إلى شهرزاد التي رحلت إلى الغرب، وتجاوزت الحدود دون أدنى مناوشات (1)، إنها فاطمة المرنيسي التي وعت منذ نعومة أظافرها حدود الحدود، إذ لم تكن في بيئتها فاصلة بين جنس وآخر فقط، أي بين عالم المرأة والرجل، بل كانت منطقا سائدا يشي بالكثير من التصوّرات الفكرية والعقدية، إنه مفهوم الحدود الفاصلة بين الجنس، أو الجندر كما نتبين محدداته من الفضاء التدويني (2) المستهدف بالدراسة "الحدود المقدسة، لقد ولدت في خضم هذه البلبلة" (3)، ففي تصورها منذ خُلقت الأرض كان هناك من الدوافع ما يكفي لفصل النساء عن الرجال، فيغدو هاجس المرأة الأوحد خرق الحدود والتخلص منها، لأن ذلك بمثابة الخلاص من سجن صوره متعددة. ومن وجهة أخرى فهي أحيانا تحمي الضعفاء، لأن "إيذاء امرأة هو خرق لحدود الله المقدسة، وإيذاء الضعفاء هو خروج على القانون" (4)، فكانت المسوّغات لتعليم ثقافة الحدود، لما تعنيه في جوهرها من طاعة.

هذا ما حاولت شهرزاد العصر تغييره عن شهرزاد الحكاية أو شهرزاد الليالي، التي جرّدها الغرب من ذكائها، ومما يجعلها سيدة الحكي والعجيب، بمجرد عبورها الحدود، ومن ثم أخضعها لأهواء المخيال وفانطازيا السينما.

تصفيف وصفي

حينما نتملّى سِفر شهرزاد ترحل إلى الغرب، تطالعنا عناوين مفعمة بالجمال والدلالة، تزرع فينا هوسا يغري بتفتيت مكوّناتها، وسبر مضامينها، فمنذ حكاية الفصل الأول، المرأة التي تلبس كسوة الريش، والغرب والشرق هل من علاقة بين الحريمين؟ ويا لسعادة الغربيين بحريمهم، وقمة الذكاء، وشهرزاد تزور الغرب، والذكاء أم الجمال، وحريم جاك لا صراع ولا مقاومة، وهارون الرشيد الخليفة الأنيق، والمجالس تقليد عريق في المتعة، وفي حريم رسام فرنسي شهير أنجر، والأميرة شيرين تبحث عن الحب، والأميرة نورجهان تصطاد النمور، وحريم النساء المغربيات.

نلاحظ تنوعا في العتبات يحيل إلى عمق الدلالة فيها، وإلى مقصدية الكونية التي تجعل الظاهرة عامة وممتدة على رقعة المعمور، فتتجاوز الرؤية حدود حضارة معينة لتتسم بالشمولية، رصدا للتصورات المؤسّسة لظاهرة الحريم، إذ إلى أي حد يتسع ويتقلص نطاق حضور المرأة في الذهنية العربية والغربية؟ وما تجليات ذلك في الواقع؟ وهل هناك من حدود؟ وما مداها؟ وماذا تعني المساواة بين الجنسين في التصوّرين؟ وهل نحن إزاء ظواهر واقعية وموضوعية؟ أم نحن بصدد ضرب من الخيال والأهواء؟ وما تمثلات المرأة في المخيالين العربي والغربي؟ هذه الإشكاليات يمثلها انتقاءُ نموذج خاص مثلت شهرزاد بديلته القيمية بحمولاتها الفارقة بين

عصام درويش

الحضارتين.

إنها قضايا عميقة تحرّكها منظومة فكرية، لها خصوصياتها المتغيرة من زاوية حضارية إلى أخرى، وفي حقيقتها تنبع من تصور معين للسلطة باعتبارها آلية للمساواة، كل طرف له رؤيته الخاصة لها، وتقييمه لحدودها ومكتسباتها، مع ما لهذه المعادلة من انعكاس مباشر على وضعية المرأة عبر مختلف العصور.

هذه القضايا وغيرها عالجتها متخصصة في علم الاجتماع، طوّفت في البلاد وبالعباد، متملكة عُدّة علمية أهّلتها لتناول هذه المداخل الحضارية التي تطبع منجزها العلمي الغني بظواهره وإحالاته، ويمثل كتاب "شهرزاد ترحل إلى الغرب" عينة من هذا المجموع المفعم، وقد صدر عن خلفية معرفية ممزوجة بألوان الواقع. لأن فاطمة المرنيسي لم تعتكف في زاوية منعزلة عن مجتمعها، بل خبرت قضايا بلادها، وأنصتت إلى نبض شوارعها، وحاراتها، وأحيائها، وبيوتها، وحوانيتها، ولم تكتف بذلك، مستلهمة حكمة السندباد التي لم تستو بالشكل المطلوب إلا حينما قرر تجاوز حدود موطنه، لتغدو التجربة ذات عمق وامتداد، فاختارت لهذا السفر علامة دلالية قصوى، لها وزنها في المخيال العربي، ولها تمثلاتها عند الإنسان الغربي، إنها المرأة العربية التي غدت رمزا ينضح بالمعنى في شخصية شهرزاد، فهل هي ذات ذكاء وحكمة؟ أم هي صاحبة الجسد والجمال تقدح بهما ليالي الأنس والغرام؟ تلك الشخصية التي أذابت العبارات وأحالتها سحرا حلالا يشفي، وفي أوقات أخرى يجدي.

رَحلتْ شهرزاد إلى الغرب تحت أنظار المرنيسي التي أعادت تصحيح الكثير من التصورات عنها، في ضوء إلمامها بالتراث الفكري العربي، دون إهمال المستجد الحضاري، ومن خلال التحليل الفلسفي الذي يستقرئ الظواهر الاجتماعية برؤية تراعي تراكم الذهنية العربية وما اختزلته عبر مرور السنين، وهي نظره تكاملية لا تقصي الآخر، بل تصغي إلى هواجسه وتجعله المقابل الطبيعي الذي تستأنس به، لصياغة مقاربات متجددة، تتيح لنا فهم الظواهر بشكل موضوعي، لا ينتصر لهذا الطرف على حساب الآخر، ومقياسها تصحيح التناقضات الثقافية الموجودة بين الأمم، محاوِلة مد جسور التواصل التي تقرب الهوة، وترأب الصدع. إذ لا وزن لأحكام القيمة التي يصدرها هذا الطرف في حق غيره، إن لم تقم على أساس علمي، ومدرَك موضوعي، تفضي إلى مواقف مسنودة بالبينة والحجة، بدل الادعاءات الفارغة التي يفرزها المخيال الجماعي الذي يدرك أشياء ويغفل أخرى، كما تظهره جملة من التصورات، والإفرازات الفنية، من رسوم ولوحات، تسوّق للمرأة العربية وهي في حريمها، كما تمثلها شهرزاد سعيدة ومرتاحة، وعلى استعداد دائم لتلبية حاجات الرجل الجنسية، وقضاء نزواته، وكأنها خلقت لذلك فقط. وهي نظرة مغلوطة مبالغ فيها طَعَّمتها استيهامات الرجل الغربي، وخيالاته الموهومة التي حقق بها أحيانا مكتسبات اقتصادية "إن المرح الغريب الذي تثيره لفظة الحريم في الغربيين، يدعو إلى احتمال خلاف كبير بين نظرتهم إلى الحريم ونظرتنا إليه" (5)، إذ يمثل عندهم مرتع لهو ومجون، يجنح فيه الرجل إلى ممارسة رغباته في اطمئنان كبير إلى غنيمته من النساء التي لا ينازعه فيها أحد. هي صورة نمطية ناقضها مبدعو الحضارة العربية الإسلامية ومفكّروها، إذ بدا إنتاجهم أكثر واقعية بتصويرهم النساء على قدر كبير من الوعي، لا تنسحب عليهم بالمطلق هذه الادعاءات المغرضة التي تحط من الكرامة الإنسانية، وحتى إن كانت في بعض الأزمنة المحصورة تاريخيا، فهي نتاج خلل مؤقت في المنظومة الفكرية لا سجية راسخة فيها، إذ المرأة لها حرمتها، وفاعليتُها، وأدوارها التي تضطلع بها في البناء على جميع المستويات:" فالواقع أن الحضارة الإسلامية على خلاف ما يدعيه الغربيون، تتوفر على نتاج غني في إنتاج الصور" (6)، هذا ما تروّج له المرنيسي عن الدور الحضاري البناء الذي قامت به شهرزاد، بوضعها حدا لمأساة مليئة بالدم والكراهية نتيجة الحرب الضروس بين الرجل والمرأة، بفضل عبقريّتها، وشخصيتها الجريئة، وتملّكها ناصية الحكي، لتنسج مثالا تواصليا لا ينبغي الاجتزاء منه بشكل مبيّت خدمة لأغراض معينة، أو نتيجة أفكار مهووسة تبني على الخيال والاستيهام، لأنه بالفعل دور المرأة على مر التاريخ. ما جعل الكاتبة مصممة على استثمار سفرها للقاء الآخر، وبلورة ترحالها لتغيير الصور النمطية التي تتأسس على واقع مغلوط. وحتى إن عانى الرجل/شهريار من الخيانة التي لحقت به، فذلك نتيجة بنية فكرية ظالمة، مثلها نظام الحريم، بحواجزه وتراتبيته التي هدرت حق المرأة، وجعلت الرجل يتحكم فيها، وينصاع مصيرها لتوجيهاته، حتى أن واقعة الخيانة المأساوية كان أحد طرفيها الرجل/العبد، ما يعني عدم تحمل المرأة المسؤولية لوحدها، وضرورة إعادة النظر في البنية الفكرية التي أنتجت نظاما من القوانين، ما كان له أن ينتج سوى المأساة تلو المأساة، وإلا فإن للمرأة صورها الناصعة في التاريخ العربي الإسلامي، والأمثلة على ذلك كثيرة يتعذر عدها هنا لاقتضاء السياق. مع ما يتطلبه هذا من استراتيجية محكمة وجريئة لتغيير المشهد، لذا فإن "شهرزاد لا تذهب إلى الموت بسذاجة، بل إن لها استراتيجيتها، ولها خطتها المضبوطة" (7)، انبنت على معرفة واسعة، وقدرة على التشويق، وشد الانتباه، والهدوء الاستراتيجي الذي يؤدي إلى التحكم في الأوضاع، وتغيير دفة الأحداث حسب المجريات الطارئة، إنها شهرزاد الحقيقية التي شوّه الغرب صورتها، تملكت ثقافة واسعة، وتلقت التعليم الذي كانت تستفيد منه الأميرات "أساتذتها هم الكتب، والبالغ عددها ألفا، حيث درست الطب، والشعر، والتاريخ، وأقوال الحكماء والملوك" (8)، إضافة إلى معرفتها.

رَحلتْ شهرزاد إلى الغرب تحت أنظار المرنيسي التي أعادت تصحيح الكثير من التصورات عنها، في ضوء إلمامها بالتراث الفكري العربي، دون إهمال المستجد الحضاري، ومن خلال التحليل الفلسفي الذي يستقرئ الظواهر الاجتماعية برؤية تراعي تراكم الذهنية العربية وما اختزلته عبر مرور السنين، وهي نظره تكاملية لا تقصي الآخر، بل تصغي إلى هواجسه وتجعله المقابل الطبيعي الذي تستأنس به، لصياغة مقاربات متجددة، تتيح لنا فهم الظواهر بشكل موضوعي، لا ينتصر لهذا الطرف على حساب الآخر، ومقياسها تصحيح التناقضات الثقافية الموجودة بين الأمم، محاوِلة مد جسور التواصل التي تقرّب الهوة، وترأب الصدع. إذ لا وزن لأحكام القيمة التي يصدرها هذا الطرف في حق غيره، إن لم تقم على أساس علمي، ومدرَك موضوعي، تفضي إلى مواقف مسنودة بالبينة والحجة، بدل الادعاءات الفارغة التي يفرزها المخيال الجماعي الذي يدرك أشياء ويغفل أخرى، كما تظهره جملة من التصورات، والإفرازات الفنية، من رسوم ولوحات، تسوق للمرأة العربية وهي في حريمها، كما تمثلها شهرزاد سعيدة ومرتاحة، وعلى استعداد دائم لتلبية حاجات الرجل الجنسية، وقضاء نزواته، وكأنها خلقت لذلك فقط. وهي نظرة مغلوطة مبالغ فيها طَعَّمتها استيهامات الرجل الغربي وخيالاته الموهومة التي حقق بها أحيانا مكتسبات اقتصادية "إن المرح الغريب الذي تثيره لفظة الحريم في الغربيين، يدعو إلى احتمال خلاف كبير بين نظرتهم إلى الحريم ونظرتنا إليه"، إذ يمثل عندهم مرتع لهو ومجون، يجنح فيه الرجل إلى ممارسة رغباته في اطمئنان كبير إلى غنيمته من النساء التي لا ينازعه فيها أحد. هي صورة نمطية ناقضها مبدعو الحضارة العربية الإسلامية ومفكروها، إذ بدا إنتاجهم أكثر واقعية بتصويرهم النساء على قدر كبير من الوعي، لا تنسحب عليهم بالمطلق هذه الادعاءات المغرضة التي تحط من الكرامة الإنسانية، وحتى إن كانت في بعض الأزمنة المحصورة تاريخيا، فهي نتاج خلل مؤقت في المنظومة الفكرية لا سجية راسخة فيها، إذ المرأة لها حرمتها، وفاعليتُها، وأدوارها التي تضطلع بها في البناء على جميع المستويات "فالواقع أن الحضارة الإسلامية على خلاف ما يدعيه الغربيون، تتوفر على نتاج غني في إنتاج الصور"، هذا ما تروّج له المرنيسي عن الدور الحضاري البناء الذي قامت به شهرزاد، بوضعها حدا لمأساة مليئة بالدم والكراهية نتيجة الحرب الضروس بين الرجل والمرأة، بفضل عبقريتها، وشخصيتها الجريئة، وتملكها ناصية الحكي، لتنسج مثالا تواصليا لا ينبغي الاجتزاء منه بشكل مبيت خدمة لأغراض معينة، أو نتيجة أفكار مهووسة تبني على الخيال والاستيهام، لأنه بالفعل دور المرأة على مر التاريخ. ما جعل الكاتبة مصممة على استثمار سفرها للقاء الآخر، وبلورة ترحالها لتغيير الصور النمطية التي تتأسس على واقع مغلوط. وحتى إن عانى الرجل/ شهريار من الخيانة التي لحقت به فذلك نتيجة بنية فكرية ظالمة، مثلها نظام الحريم، بحواجزه وتراتبيته التي هدرت حق المرأة، وجعلت الرجل يتحكم فيها، وينصاع مصيرها لتوجيهاته، حتى أن واقعة الخيانة المأساوية كان أحد طرفيها الرجل/العبد، ما يعني عدم تحمل المرأة المسؤولية لوحدها، وضرورة إعادة النظر في البنية الفكرية التي أنتجت نظاما من القوانين، ما كان له أن ينتج سوى المأساة تلو المأساة، وإلا فإن للمرأة صورها الناصعة في التاريخ العربي الإسلامي، والأمثلة على ذلك كثيرة يتعذر عدها هنا لاقتضاء السياق، مع ما يتطلّبه هذا من استراتيجية محكمة وجريئة لتغيير المشهد، لذا فإن "شهرزاد لا تذهب إلى الموت بسذاجة، بل إن لها استراتيجيتها، ولها خطتها المضبوطة"، انبنت على معرفة واسعة، وقدرة على التشويق، وشد الانتباه، والهدوء الاستراتيجي الذي يؤدي إلى التحكم في الأوضاع، وتغيير دفة الأحداث حسب المجريات الطارئة، إنها شهرزاد الحقيقية التي شوه الغرب صورتها، تملكت ثقافة واسعة، وتلقت التعليم الذي كانت تستفيد منه الأميرات

"أساتذتها هم الكتب، والبالغ عددها ألفا، حيث درست الطب، والشعر، والتاريخ، وأقوال الحكماء والملوك"، إضافة إلى معرفتها بالحكايات وطريقة روايتها، لاسيما بِطَلّتها الباهرة التي تغري بالاستماع، إنها فاعلية السرد التي تَعِد بالمتعة ثم تؤجلها إلى وقت معلوم، فتنجح شهرزاد بذكاء، وشجاعة، وقدرة فكرية أن تكون مخططة استراتيجية بامتياز، ما يتعارض بشكل صارخ مع صورتها المغلوطة في الغرب، حينما "جُرّدت شهرزاد من ذكائها حين غادرت الشرق وعبرت الحدود إلى الغرب، إذ ما إن وطئت قدماها أرضه حتى جردتها الجمارك الأوروبية من جواز سفرها" (9)، وانحصر اهتمامهم في التركيز على مشاهد العري، والغرام، وزينة الجسد التي قدمتها الليالي، في حين هي سيدة العجائب كما نعتها بذلك إدجار ألن بو (10) . هذا التباين الفكري الحضاري في حقيقته، مفترق يحيل على الاختلاف، وفي الآن ذاته يشجع على تبني ملكة الحوار التي بإمكانها استيعاب الآخر، وتوجيهه لقبول حججنا لاسيما إن كانت موضوعية، وقامت على البينة والعقلانية، وهو السبيل الأنجع لتغيير تفاصيل نظرته عنا، والتي ربما استوت في حين من الوقت على حجج ناقصة، أو نوازع ذاتية، تحتاج الآن، أكثر من أيّ وقت مضى، إلى اجتراح مفاعلات الفكر والتواصل.

عصام درويش



معالم الجندر

أيمكن للمرأة أن تلبس كسوة لها أجنحة من ريش؟ (11) وهل بمقدورها أن تملك أجنحة تنمو، تستعملها كي تحلق عاليا حينما تريد، ولو بشكل من الأشكال؟ إشكاليات ملغزة راودت فاطمة المرنيسي كلما همَّت تنتظر إقلاع طائرتها، أو كانت في الميناء ترقب موعد إبحار باخرتها، شعور غريب يستوطن المرأة وهي تهم بمغادرة أرض الوطن، وربما هو رهاب مزدوج، يتشكل من الخوف العادي من السفر الذي يعاني منه البعض ذكورا وإناثا، ورهاب من نوع خاص يعتري المرأة بمجرد التفكير في تخطي حدود موطنها، لاسيما إن كانت ممّن عانى من عَنَت الحدود، فامتلاك أجنحة لوحدها لا يكفي لتحمل هذه المشاعر المتضاربة، ولكنها حتمية السفر لاكتساب مهارات أخرى تتطلبها الشخصية، وتمنحها مؤهلات عملية للتعرف على الآخر والتفاعل معه، حكمته التي يتيحها التنقل من فضاء إلى فضاء، هي في عمقها رفض للضيق المحدود، وانفتاح على الخارج الرحب الممدود، ثورة لها ملامحها الخاصة على منطق الحريم، وكما جاء في قاموس المعجم الوسيط، الحريم هو ما حُرِّم فلا ينتهك، وحريم الدار ما أضيف إليها من حقوق ومرافق وما دخَل في الدار مما يغلق عليه بابها، فحَرَمَ بحرمتها، هذا المفهوم لا يخضع لرؤية لغوية أو اصطلاحية في فكر فاطمة المرنيسي، بل تناولته باعتباره بنية



فكرية متجذّرة، من خلاله ينقسم المجتمع إلى قسمين، واحد خاص بالرجال، والآخر للنساء، هذا المنطق المزدوج يستمد مشروعيته من مراحل تاريخية، ومن بنى فكرية معينة، أسّست معالمه في حضارتنا، بيد أنه يثير الريبة عند الآخر، فتجد الرجل الغربي يبتسم حينما ينطق بكلمة حريم، فيا ترى ما سبب تلك الابتسامة، أيمكن للمرء أن يبتسم حين يذكر كلمة السجن، هنا تتضارب القيم، وتصبح المفاهيم حمّالةً رؤى فكرية تواقة إلى التحديد والتوجيه، فالحريم في بيئة المرنيسي هو مؤسسة قاسية تشوه النساء، وتحرمهن من أبسط حقوقهن، وذلك بالتحرك بحرية، والتمتع بأرض الله الواسعة، إنه من الأسرار الذي يترتب على الإفشاء به عواقب وخيمة، هذا السر تبدأ تداعياته بطرح السؤال الآتي "لماذا شيد أجدادنا في رأيك قصورا حول حدائق مسيجة بأسوار كي يسجنوا النساء؟ وحدهم الرجال يعانون من ضعف لا علاج له، والمقتنعون بأن للنساء أجنحة" (12). إذن، لو تبين الرجل الغربي ما تثويه كلمة الحريم من أسرار، ربما لنطقها بوضعية مختلفة، ولكان تحكم قليلا في ابتسامته "لقد ولدتِ حقا في حريم؟ ذلك ما كانوا يرددونه وهم ينظرون إلي بمزيج من القلق والاندهاش" (13)، هي صورة يبلورها مخيالهم الجمعي، وهذا في حد ذاته تحد حقيقي يحض الكاتبة على تبين منابع الثقافة التي تغذي هذا التصور المشترك، ويمنحها مبررا آخر لتقوية أجنحتها حتى لا تكون متكسرة، لأنها الرافعة الناجعة لامتلاك معرفة تخلص من الجهل والخوف، وتبدد الهواجس لتحيلها إلى دوافع لاستنبات محددات فكرية جديدة غير مغلوطة.

لقد كانت الهوة سحيقة بين مفهوم الحريم الذي يمثل بيئة معينة نشأت فيها شريحة واسعة من المجتمع، وبين مفهومه الذي انتقل إلى الغرب، إذ افتقد الكثير من المحددات، وارتبط بأخرى، وإلا لما كان لهم أن يعربوا عن ابتساماتهم التي تخفي جملة من الاستيهامات، لذلك "هاتفت كريستيان، ناشرتي في فرنسا، مستنجدة بها لتفسر لي لغز تلك الابتسامات، طبعا إنهم يبتسمون لأن الحريم بالنسبة إليهم يرتبط بالجنس والإباحية، ولا علاقة له بحريم الشرق البتة (14).

لو طرحنا جانبا هذا الاختلاف، الذي تغذيه معايير ثقافية مختلفة، ورجعنا بمفهوم الحريم عندنا إلى بنيته الفكرية العميقة، لوجدناه ينأى عن السلطة الذكورية في المجتمعات العربية والإسلامية، بتجاوز مرتكز الجنس، أي المحددات الجسمية والفيزيولوجية التي تميز الذكر عن الأنثى، أو الرجل عن المرأة، إلى مفهوم الجندر (15)، الذي ارتبط بالعلوم الإنسانية بصفة عامة، وبعلم الاجتماع على الخصوص الذي يمثل مجال اشتغال فاطمة المرنيسي، ممثلا محورا أساسيا للدراسات النسائية في مختلف مجالات الحياة سياسيا، واقتصاديا، واجتماعيا، ونفسيا، وتعليميا، وأدبيا.. بل وصل الأمر إلى جعله محددا لتناول فضاءات العمل، ووسائل التواصل والاتصال، والعامل الفعلي من هذه الدراسات هو الهبة التحررية التي قادتها الحركات النسائية لتغيير منظور ثقافي ظل سائدا لأمد طويل، بتحليل المحددات الشخصية الذكورية والأنثوية التي من خلالها تم ترسيخ أنماط سلوكية مثلت تجاوزا جنوسيا عانى منه هذا الطرف عن ذاك، لذا كان التحدي في تكسير حاجز الصمت، وتجريب فاعلية المواجهة، كما فعّلتها شهرزاد بتحريك طاقات حكيها للتغلب على هواجسها وتغيير مصيرها، ومصير ثلة كبيرة من بنات جنسها.

فالوعي أولا بانحسار البدائل، لمحدودية حركية الإنسان المسلوبة حريته، والإرادة القوية ثانيا لتكسير القيود، هما الاختيار الأمثل كي يحلق المرء عاليا، غير آبه بالمجازفة، وبالثمن الذي يتطلبه التغيير. وثمة بداية مراجعة الأدوار الاجتماعية والسلوكيات النابعة من قيم لم يعد لها المكتسب التأثيري، لأنها بالأساس تنبني على التفاضل الذي لم يعد مقبولا، فالجندر "لا يشير ببساطة إلى الذكر والأنثى، بل إلى العلاقة بينهما" (16) ، لتأتي فكرة تغيير المنظومة الفكرية كلما تعرض أحد أطراف المعادلة إلى ظلم معين، سواء في نطاقنا الحضاري، أم خارجه، فلا يمكن قبول الاستيلاب الذي عانت منه المرأة بأي شكل كان، لاسيما نتيجة تصورات هضمت حقوقها فعليا أو ذهنيا، فلن تكون أبدا الطرف الأضعف، بل بها تتوازن المعادلة. هكذا، فالوعي بأن نضع هذه العلاقة في إطارها الموضوعي السليم، هو الرهان الذي تناولت به الكاتبة مفهوم الحريم، باعتباره إفرازا لمنظومة فكرية مختلة، ورهانا عالجت به قضية الجندر، بمعزل عن التصورات الواقعية المتجاوزة، وعن تلك الخيالية الوهمية، فبخصوص الأولى تعتبر الحريم تركيبة طبيعية أملتها الظروف التاريخية والثقافية، أما الخيالية ارتبطت بجملة من الحركات الاستيهامية كرستها فئة معينة لاسيما في المجتمعات الغربية، حققت لها مكتسبات كبيرة، أبرزها اقتصادية مادية. وعطفا على ما سبق رحلت شهرزاد عصرها إلى الغرب.

تركيب

حبذا إذن، لو كانت الكثيرات مثلها، قلبها مع التراث (17) ، وعينها على الحداثة، فاطمة المرنيسي شهرزاد زمانها، كفاءاتها جعلتها إضافة نوعية أثثت عوالم الإنسانية، بقيمها التي تنتصر للكائن البشري، دونما اهتمام بجنسه، أو نوعه، أو لونه.

متحصنة من مفعول التعصب، وفاعلة بقيمها وفكرها، توجه ناصية الحوار، وتمدّه جسرا تواصليا يجمع الحضارات، ويوحد المجتمعات، وهي على بينة من أمرها، وجسر بلجيكا (18) أكبر شاهد على ما نقول، إنه الوعي الذي يَعِد بالكرامة الإنسانية وهي قاب قوسين أو أدنى أن تنتهك.

فغدَت الإنسانية معها صوتا من أصوات الحياة، تلبّي حينما تعد، وتعد على أمل تلبية طموح متسع وعميق، آثرت النضال بقوة كي ترسمه مشروعا مشتركا يتعالى على الحدود، في أفق الاستواء على حكايتين متجددتين، واحدة تنير عالم المرأة، والأخرى تضيء كون الرجل وتستحثه السير على مهل.

ناقد وأكاديمي من المغرب

الهوامش:

(1) أحلام النساء الحريم، حكايات طفولة في الحريم، فاطمة المرنيسي، ت: ميساء سري، ورد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1/ 1997، ص: 12.
(2) شهرزاد ترحل إلى الغرب، فاطمة المرنيسي، ت: فاطمة الزهراء أزرويل، المركز الثقافي العربي، نشر الفنك.
(3) أحلام النساء الحريم، حكايات طفولة في الحريم، فاطمة المرنيسي، ص: 12.
(4) أحلام النساء الحريم، ص: 14.
(5) شهرزاد ترحل إلى الغرب، فاطمة المرنيسي، ص: 23.
(6) المصدر نفسه، ص: 27.
(7) شهرزاد ترحل إلى الغرب، فاطمة المرنيسي، ص: 65.
(8) العين والإبرة، دراسة في ألف ليلة وليلة، عبد الفتاح كيليطو، حمالو الحكاية، الأعمال، دار توبقال للنشر، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1/ 2015، ج4/ ص:16.
(9) شهرزاد ترحل إلى الغرب، فاطمة المرنيسي، ص: 80.
(10) المصدر نفسه، ص: 81.
(11) نسبة إلى حكاية المرأة التي تلبس كسوة من ريش، وحورتها الياسمين جدة الكاتبة، وهي في الأصل حكاية الحسن البصري، كما وردت في متن الليالي.
(12) شهرزاد ترحل إلى الغرب، فاطمة المرنيسي، ص: 16.
(13) المصدر نفسه، ص: 22.
(14) شهرزاد ترحل إلى الغرب، فاطمة المرنيسي، ص: 24.
(15) " بدا مصطلح الجندر في مرحلته الحديثة في أمريكا، لكن الكلمة تنحدر من أصل لاتيني Genus، ومن لفظة Gendre الفرنسية القديمة، أما معناها فيدل على النمط، والمقولة، والصنف، والجنس، والنوع، والفصل بين الذكورة والأنوثة، بيد أن المرادف الحقيقي لكلمة Gendreهو النوع الاجتماعي، أو الدور الاجتماعي، ويعني هذا أن الجندر هو في مختلف اشتقاقاته اللغوية على المدلول اللساني والنحوي في أثناء تصريف المذكر والمؤنث masculine et féminine... ولكن مع بروز تيار الحداثة انتقل مفهوم الجنس إلى مفهوم النوع، فاستخدم في حقل السوسيولوجيا لأول مرة في السبعينات من القرن الماضي". من مقال: مفهوم الجندر، دراسة في معناه ودلالاته، وجذوره وتياراته الفكرية، خضر إ حيدر، مجلة الاستغراب، دورية فكرية محكمة تعنى بدراسة الغرب وفهمه معرفيا ونقديا، المركز الإسلامي للدراسات الاستراتيجية، بيروت، ع16، س 4، 2019، ص: 284.
(16) الدليل المرجعي: المصطلحات والمفاهيم الأساسية، وتمارين تدريبية حول الجندر، الوكالة الأمريكية للتنمية الدولية USAID، مجلس البحوث والتبادل الدولي IREX، عمان، الأردن، 2020، ص : 15.
(17) مثلا في: الحريم السياسي، النبي والنساء، فاطمة المرنيسي، ت: المحامي عبد الهادي عباس، دار الحصاد، دمشق.
(18) أطلقت السلطات البلجيكية اسم فاطمة المرنيسي على جسر من جسورها الحيوية، يربط مدينة بروكسيل بمولينبيك.



العقل والواقع

التفكير المنطقي - الصوري

أحمد برقاوي

لنقل - بداية - إن الإنسان لا يستطيع أن يفكر تفكيراً سليماً دون أن يفكر وفق قواعد المنطق، بل إذا قال قولاً خارج قواعد المنطق فإنه لا يفكر أصلاً. ولكن يجب أن نضيف أن ليس كل تفكير مستندٍ إلى المنطق الصوري هو بالضرورة تفكير سليم، وأقصد بسليم هنا الصحة الواقعية لأحكامنا المنطقية.

وغالبية الناس لم يدرسوا المنطق الصوري ولا يعرفون قواعده ولكن ما من إنسان يقول: أنا موجود الآن وغير موجود الآن، أو أن الماء الحار باردٌ، أو أن جميع البشر بكمٌ، أو أن التفاحة هي حبة كرز، أو أن بعض الكلاب بشر. بل ما من إنسان عادي يخرق قواعد القياس في حياته إلى الدرجة التي يبدو فيها أحمق. فليس لأحد أن يقول: كل إنسان مائت

عمر إنسان إذن عمر غير مائت.

هذا كلام عادي يعرفه القاصي والداني، قدمنا به للمشكلة، أو لشرح الأطروحة التالية: المنطق الصوري ليست صورياً فقط، إنه منطق واقعٍ، وإذا قلت إنه منطق واقع فكي لا أقول إنه منطق الواقع بالإطلاق، فليس كل واقع يندرج تحت قواعد المنطق الصوري. وتعريف المنطق الصوري هو: أشكال التفكير الصحيح.

والحكم كي يكون صادقاً يجب أن يكون واقعياً، فنسبة محمول إلى موضوع لا تكون صحيحة إلا إذا كان الموضوع والمحمول يشيران إلى ما هو واقعي.

فالحكم: الإنسان ناطق. قول صحيح لأن الإنسان ناطق فعلاً. وبعض الناس بُكم قضية جزئية صحيحة لأن بعض الناس بكم.

ولكن لو قلت الإنسان حيوان مجنح، فهذا الحكم خاطئ، لا لأنه خرق قواعد المنطق، فالنسبة الصورية صحيحة، بل لأنه لا وجود لإنسان مجنح واقعياً. إذن يمكن أن يلتزم العقل بشكل التفكير وقواعد المنطق الصوري، بمعزل عن الواقع، ولكنه في هذه الحال لا يكون صادقاً.

نقد المنطق الصوري

ونقد المنطق الصوري تم وفق هذه الفكرة، غير أن نقد المنطق الصوري لا يقود إلى خرق قواعده، ولا يمكن لإنسان طبيعي ملتزم بقواعد العقل أن يطيح بقواعد المنطق الصوري.

والمفهوم، بوصفه أساس الحكم، لا يكون مفهوماً إلا إذا كان واقعياً مهما كان مجرداً. ولا تكمن واقعية المفهوم المجرد، بأن دلالته قائمة في الواقع الحسي فقط أو ماله علاقة بالحواس الخمس.

فالحجر والهوية مفهومان مجردان واقعيان. الحجر: جسم صلب موجود في الطبيعة مادته صخرية بركانية بازلتية رسوبية.. الخ، وتراه بالعين وتلمسه. الهوية لا وجود حسيا لها. لكنها ذلك الوعي الموجود لدى البشر بأنهم يحوزون على صفات تميزهم عن غيرهم. وهذا الوعي موجود ويعبر عنه باللغة.

جميع مفاهيم العلم بهذا مفاهيم واقعية بالضرورة، وإلا لا يستطيع العلم أن يتحول إلى وقائع تقنية. وهنا لا مشكلة.

المشكلة بالتصورات. والمقصود بالتصورات تلك الوقائع المتخيلة التي يتصورها عقلنا. ويحولها إلى أداة معرفية. ويظن بعضهم بأن التصور الذي عبرت عنه كلمة هو مفهوم. وهنا تكمن المشكلة. وأنا لا أتحدث عن تصور الشيء بعد غيابه المرتبط بالذاكرة، ولا تصور صورة هندسية لبيت ما قبل إنشائه. بل عن تخيل موجودات لا وجود لها وأخذت صورة المفهوم دون أن تتوافر لها طريقة صياغة المفهوم بوصفه كلمة مجردة تشير إلى وقائع .

وهناك فرق كبير بين المفاهيم الحسية والمفاهيم التجريبية والمفاهيم النظرية. وهذا موضوع يحتاج إلى شرح مفصل، ولمن أراد أن يستزيد فليرجع إلى كتاب كومبف أورجيف (المنطق الديالكتيكي) الذي ترجمناه عن الروسية عام 1984، وصدر عن دار دمشق.

ما هي التصورات الوهمية

قلنا بان المفهوم كلمة مجردة تعبر عن وقائع متشابهة، أو ذات صفات جوهرية متشابهة، يصوغه العقل بعملية التجريد والتعميم، ضارباً صفحاً عن الصفات غير الجوهرية.

يكون التصور مفهوماً زائفاً ووهمياً إذا كان ناتجاً عن تركيب صفات واقعية لمتخيل غير واقعي و لا وجود له أيّ هذا التركيب، واقعياً. وبالأصل لا يمكن للعقل أن يتصور مفاهيم دون وقائع.

فؤاد حمدي

فالغول مثلاً تصور، كلمة تشير إلى وجود كائن له صفات مخيفة. الغول لا وجود واقعياً له. لكنه تركيب من جسم هائل وأسنان كبيرة بارزة وأظافر طويلة وشعر كثيف وحجمه ضخم.. الخ. كل هذه الصفات هي صفات مستقاة من الواقع وراح العقل يركب بينهما ويعد مفهوما اسمه الغول. فالجسم والسن والأظافر والشعر والحجم مفاهيم حسية واقعية، راحت المخيلة تجمع بينها في صورة ما وأطلقت على هذا التركيب المُتخيل كلمة غول.

ولهذا قالت العرب المستحيلات ثلاثة: الغول والعنقاء والخل الوفي. فإذا تركنا الخل الوفي جانباً بوصفه مصطلحاً يشير إلى خيبة الأمل بوجود صديق وفيّ، فإن الغول والعنقاء متخيلات لا وجود واقعياً لها.

ومع ذلك فإن الوعي الشعبي قد يتعامل معهما كحقيقتين.

ولقائل أن يقول لماذا اعتبرت الغول مفهوما تصوريا وهميا وهو أمر متعارف عليه ولم تعتبر غيره من المفاهيم التي يؤمن بها الناس إيماناً جازماً كالملائكة مثلاً.

إن الذي يؤمن بالملائكة يؤمن هو الآخر بمفهوم تصوري مركب من صفات واقعية. والذي يؤمن بها يقر أنها لا وجود لها في الواقع الأرضي. لكنه لا يؤمن بأنها وهمية، بل واقعيتها في عالم آخر. إنها بالنسبة إلى إنسان ملحد تصور وهمي بالضرورة، أي مفهوم وهمي.

وهناك العشرات من المفاهيم التصورية الوهمية التي تعيش مستمرة منذ آلاف السنين في عقول الناس وتحرك سلوكهم وتقوم بوظيفة اجتماعية وسياسية وأخلاقية في كل المجتمعات سواء أكانت وظيفة سلبية أم وظيفة إيجابية.

بل إن الكثير من البشر يقومون عبر - شبه المفاهيم التصورية الوهمية - بنشاط حياتي شديد التأثير في الواقع. حسب المرء أن يتأمل مفاهيم: الوعد الإلهي، شعب الله المختار، يهوه، الهيكل.. الخ، كي يعرف الوظيفة التي تقوم بها هذه الأوهام في حياة الناس.

هناك المفاهيم ا الواقعية التي لا يمكن أن نشير إليها حسياً، لكن وجودها الواقعي قائم في صفات مركبة أي يركبها العقل، لكنه - أي هذا التركيب - موجود واقعياً.

خذ مثلاً مفهوم الحرية: لا وجود في الواقع بالأصل لجسم اسمه الحرية، الموجود بشر يسلكون سلوكاً ما.

السلوك الحر هو الناتج عن وعي وشعور أن صاحبه حر في الاختيار والتفكير والسلوك دون أن يكون مقصود السلوك إيذاء الآخر. ونحن نستطيع أن نعرف نقيض هذا السلوك بالعبودية التي تعني أن هناك كائناً بشرياً يسلك دائماً وفق أوامر سيد له مهما كان هذا السيد واقعياً أو متخيلاً.

ولعمري بان التمييز بين المفهوم والمتصور المتخيل شرط ضروري للتفكير الواقعي والمنطقي، وشرط لازم للتحرر من الوعي الأسطوري والخرافي وما شابه ذلك.

ومن الأسئلة المهمة المتعلقة بالتفكير المنطقي السؤال الآتي: هل قوانين العقل هي نفسها قوانين الواقع أم سابقة على قوانين الواقع وموجودة وجوداً فطرياً في الدماغ البشري؟ لا شيء في العقل ما لم يكن قبلاً في الواقع.

مفكر من فلسطين مقيم في الإمارات

فؤاد حمدي

FUAD HAMDI 2021



العرب وسؤال المعرفة

عبدالجبار ربيعي

لماذا لا ينتج العرب المعرفة؟ ولماذا تغدو الثقافة عندنا مجرّد أخذ عن الفكر الغربي دون مساهمة في المعرفة الإنسانية إلا بالقدر الذي نستدعي فيه المعارف والمناهج الغربية لنطبّقها على مدوّناتنا وواقعنا مع ما في ذلك من مزالق منهجية ومفارقات تاريخية وثقافية؟

أو بالقدر الذي تحضر فيه الترجمة بوصفها فعلا تواصليا، وجسرا بين الثقافات والأفكار، وقناة للتعريف بالمفاهيم والمقولات الغربية ونقلها تباعا إلى الساحة العربية المستقبِلة؟

لماذا لا ننتج نظريّات خالصة في علم النفس، وعلم الاجتماع، والفلسفة، والنقد الأدبي، والفيزياء النظرية، وفلسفة الاقتصاد، والعلوم الطبيّة، والقانون الجنائي ..(...)؟

ولا نسمع بمنظِّرين عرب "محدثين" في علم النفس مثل فرويد ويونغ، وفي علم الاجتماع مثل دوركايم وماركس، وفي الفلسفة مثل هيجل ونيتشه، وفي الفيزياء النظرية مثل نيوتن وآينشتاين، وهكذا في أغلب العلوم والمعارف والفنون؟

هل العقل العربي عاجز عن إنتاج المعرفة؟ وهل هناك عقل عربي وعقل غربي؟

إن محاولة الإجابة عن هذه الأسئلة المعرفية ستعيدنا – بلا شك – إلى التاريخ.

إلى الحلقة المفقودة ما بين نهاية العصر العباسي – وصولا إلى سقوط غرناطة في القرن الخامس عشر للميلاد – وبداية القرن التاسع عشر مع الحملة الفرنسية على مصر.

وإذا قلنا "الحملة الفرنسية على مصر" فإننا نعني بالتأكيد الكولونيالية والتوسّع الإمبريالي الذي بدأ عقب النهضة الأوروبية الحديثة والذي إليه تنسب نهضتنا العربية الحديثة، مع أنّه كان سببا مباشرا في تكبيل الأمة العربية، وتمزيقها وتأخيرها عن الركب الحضاري؛ بما تعنيه الحضارة – هنا وليس في سياق آخر – من علم ومعرفة، وأخلاق (سواء بالمفهوم الإسلامي أم بالمفهوم الغربي).

فالذين يرون أن نهضة العرب واكتشافهم العالم الحديث؛ بمفهومه الفكري والفلسفي إلى حد ما لا بالمفهوم الزمني الأفقي، بدأت مع الحملة الفرنسية على مصر، يرون في الوقت نفسه – على الأرجح – أن هذا الاحتلال بمعناه المباشر، كان السبب الأوّل في تأخر العرب وتقهقرهم الحضاري، وهم يربطون – أيضا – بين الحضارة والمعرفة، ويهاجمون ما يسمى في الأعراف الأكاديمية: الاستعمار، ويذبّون (يدافعون) عن معرفته، وثقافته، ولغته، وربما تاريخه في الوقت نفسه.

فمفهوم الأخلاق عند عدد من الباحثين العرب هو المفهوم الكانطي أو مستمده وأصله على الأقل هو المرجع التنويري الكانطي، وعند آخرين الطرح النيتشوي، ومفهوم التاريخ عند بعضهم هو المفهوم الماركسي الكلاسيكي، ومفهوم الهوية عند بعضهم الآخر هو المفهوم الهيرميوطيقي الهيديغيري، وأصحاب ما يسمّى في الفضاء الأكاديمي: المشاريع النقدية، حاولوا أن يطبّقوا النظريات والمناهج والمقولات والفلسفات الغربية – في الأغلب الأعم – على المدوّنة العربية، فبعضهم حاول تطبيق الماركسية، وبعضهم فضّل التفكيكية (التقويضية) أو مزج بينها وبين النقد الثقافي مع السعي إلى نوع من العوربة أو حتى الأسلمة وهكذا... وأمثلة هؤلاء الدارسين في الساحة العربية عديدة: أدونيس، علي حرب، هشام جعيّط، محمد أركون، عبدالمجيد الشرفي، حسن حنفي ...

وكثير من المثقفين والباحثين العرب يقرؤون التاريخ العربي بالمنظور الفلسفي والمعرفي الغربي، وعلى وفق التجربة التاريخية والثقافية الغربية، ومع ذلك يحمّلون الاحتلال مسؤولية التخلّف الحضاري، الذي حال دون إنتاج العرب للمعرفة .

فالتفسير الظاهر – إذن – هو الاحتلال الغربي للأوطان العربية وما ترتّب عليه من نتائج وخيمة في شتى المجالات، لكن هذا التفسير لا يكفي ليبرر الغياب العربي في الحقبة التاريخية التي سمّيناها – آنفا – الحلقة المفقودة؛ وهي جزء كبير من الحقبة العثمانية، ولا يمكن لهذا التفسير أيضا أن يبرر الاستقالة العربية من الفضاء العمومي الإنساني، والدوران في دائرة مغلقة من الاستقبال المحض؛ الذي لا يزيد عن استيعاب وتفعيل المعرفة المنتجة في الغرب منذ زوال الاحتلال عن أغلب البلاد العربية، وظهور الدولة العربية الحديثة.

ونحن – في استدعائنا للمعرفة الغربية – نحاول دائما البحث لها عن أصول في الفكر العربي القديم، وهو ما يسمّيه المختصون: التأصيل، ونعني بالفكر القديم ما أنتج في العصر العباسي على وجه الخصوص، أما ما يلي ذلك العصر من أزمنة تاريخية فمن النادر جدا أن نجد لها حضورا في عمليات التأصيل تلك، وإذا وجد فإنه إما أن يكون يسيرا، أو ترديدا لمعرفة العصر العباسي وحاشية عليها.

ونستحضر – هنا – بعض المشاريع التأصيلية الكليّة مثل مشروع عبدالعزيز حمودة، أو الكتابات التأصيلية المتفرّقة مثل كتابات عبدالملك مرتاض، وبعض

ناصر آغا

المشاريع التي حاولت أن تزاوج بين التأصيل والتأسيس مثل تآليف طه عبدالرحمن. فالفكر العربي يدور بين إعمال المعرفة الغربية في البيئة العربية، أو محاولة تأصيلها في التراث العربي القديم من أجل استدعائها لمعضلات واقعنا المعاصر، باستثناء تجارب قليلة يمكن أن تندرج في مجال التنظير وهو المقصود بإنتاج المعرفة في هذه القراءة، وفي طليعة هذه التجارب تجربة عبد الوهاب المسيري في تحليله ونقده للحداثة وما بعد الحداثة الغربية، وتجربة أحمد المتوكّل ونظريّاته في النحو الوظيفي.

ما إنتاج المعرفة؟ ولماذا العصر العباسي؟

يمكن أن يشتمل مصطلح "إنتاج المعرفة" على مطلق البحث والإنتاج العلمي، وهذا هو الاستعمال الأكثر شيوعا وتداولا في الأوساط الأكاديمية، لكنّ هذه القراءة تفترض أن هذا المصطلح ينبغي أن يتّجه إلى جزء محدّد من البحث العلمي، وهو الجزء القاعدي أو الأصولي؛ فالذي يطبّق مثلا التداوليات على اللغة العربية أو يحاول أن يجد لها أصولا في المعرفة اللسانية التراثية لا ينتج المعرفة بل يستوعبها ويفعّلها، والذي أنتج المعرفة التداولية - هنا- هو أوستين وبول جرايس.

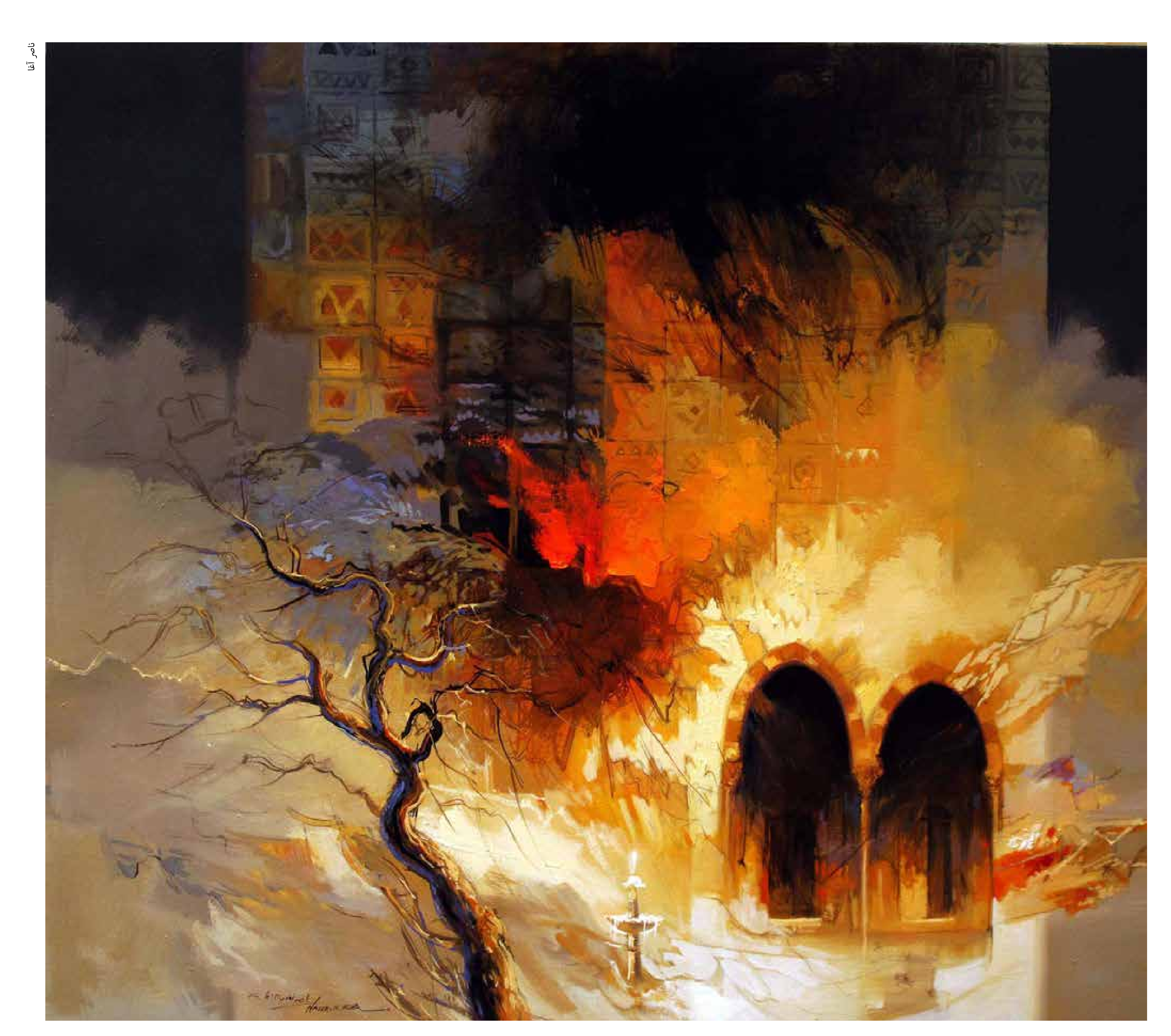
وإنتاج المعرفة تحديدا هو ابتكار النظريّات والمناهج العلمية، وتأسيس المدارس والاتجاهات الفلسفية والنظرية عموما التي تفهم الواقع والتاريخ والطبيعة والإنسان وتستخرج قوانين هذه الكليّات وتفسّرها، وتضع المعرفة شرطا وجوديا ومنهجيا للوعي بالخطابات والمنظومات الشاملة. وهذا كلّه أو جلّه ليس من خصائص الفكر العربي الحديث، فنحن لم ننتج الفلسفات التحليلية ولا التأويلية، ولم نبتكر السيميائيات والبنوية والنظرية النسبية وميكانيكا الكم، لكننا فهمناها فهما مداره التأويل ثم أعملناها في واقعنا بتواشيح مختلفة.

ولا يمكن أن نمرّ بمصطلح "الفكر العربي" دون أن نشير إلى مسألتيْن تتعلّقان به: الأولى هي نسبة الفكر إلى الثقافة العربية، والثانية هي إشكالية المفارقة أو المطابقة بين العقل العربي والعقل العربي، ثم صلة هذا إجمالا بإنتاج المعرفة.

فالذي يظهر لي أن نسبة الفكر إلى العرب لا يكون إلا مجازا، وفي حالة الحقيقة يكون بنسبته إلى أفراد الباحثين العرب لا إلى الثقافة العربية، لماذا؟

حينما كتب أركون عن الفكر الإسلامي كان أدق - من وجهة نظري - من الذين كتبوا عن الفكر العربي من أمثال محمد عابد الجابري؛ لأن الفكر الذي نشأ في العصر العباسي وما قبله بقليل ثم ما بعده بقليل، والفكر الذي نشأ في العصر الحديث هو فكر إسلامي وليس عربيا، فالباعث المنهجي على صدور هذا الفكر هو الدعوة الإسلامية وقيمها والقضايا المنهجية والإشكالية التي أنتجتها، والمدارس والاتجاهات القديمة والحديثة يدور أكثرها حول هذه الأصول، فالفرق الكلامية سمّيت كذلك؛ لأن كل واحدة منها تعصّبت (بتعبير العقائديين) لعقيدة إسلامية كتكفير مرتكب الكبيرة (الخوارج)، والمنزلة بين المنزلتيْن (المعتزلة)... وكذلك الأمر بالنسبة إلى قضايا مثل الموقف من اللغة والعلوم اللسانية القديمة وهكذا.

كاتب من الجزائر



ناصر آغا



الولع بالماضي

عن معاني "الماضوية" ومأساتها

كاهنة عباس

كيف يمكن لطقوس الولادة أن تكون متشابهة، والمولود شخص لن يوجد إلا مرة واحدة فقط في هذه الحياة، ألا يعني ذلك أنه لن يدرك الدنيا كما هي؟

كيف تتشابه طقوس الزواج والوفاة احتفالا بالعروسين، ثم بفراق من رحل عنا، بنفس الطريقة، أي باستقبال الأهل والأحباب بحفاوة وسخاء، ألا يعني ذلك أن اللقاء والوداع لا يختلفان في نظرنا؟

وأفكارنا القديمة، أليست حصيلة ما تعلمنا وما ورثنا، وما قيل لنا من حكايات حول الحقيقة؟

كيف الهروب من التكرار، ذلك الستار الذي ما انفك يحجب عنا كل تفرد ووجود، الرحيل إلى مكان بعيد لم تطأه قدم، يمنحنا اكتشاف الحياة خارج كل السجلات والدفاتر القديمة؟ هل يمكن ذلك، وقد تحولت الأمكنة إلى ذكريات لأحداث قديمة؟

كيف التطلع إلى الحرية وجل المعتقدات، جل الأقوال والمؤلفات، جل الحكايات تتشابه، جل الحكم تعاد علينا وكذلك جل التجارب وجل الرغبات؟

إننا جميعا ننتمي إلى الماضي، لم ندرك الحاضر أي الحياة إلا صدفة، نحلم بما كان وبما قيل، ونسمّي ذلك بالأجواء ثم نصفها بالعائلية، العاطفية، للتعبير عن حنيننا إلى بعض الأغاني والعطور والملابس والبنيان القديمة وكل ما اتصل بها من مشاعر.

إننا نحيا مع ما اندثر، نحاول جاهدين إعادة النظر في لغة مسيجة بألف قاعدة وقاعدة، أن نتأمل المكان الذي سمعنا عنه في ألف كتاب وكتاب، أن نعيش قصة حب، قننت أصولها بكل الطرق الممكنة والمستحيلة، فنحن لا نتخيل إلا ما كان، ولا نستعيد إلا ما سبق قوله، من منا قادر على إعادة النظر في رمزية النار أو الماء أو التراب أو الهواء؟

من منا خلق لنفسه أجواء خارج الطقوس المألوفة؟ من منا تصور الجمال على غير نماذجه المعروفة؟ أليست الثقافة سلسلة من الابتكارات والاختراعات المتواصلة التي تستمد طاقتها الإبداعية من القديم؟

لذلك كنت دائما أتساءل لماذا تعاد نفس الحروب، نفس الصراعات، نفس الروايات التاريخية؟ حتى أنهم أوهمونا أن التاريخ يعيد نفسه ثم وضعوا الساعات في كل الساحات، ومنحوا الأيام والأعوام تسميات قديمة، حتى لا نسهو عن مرور الزمن.

فليس التاريخ هو من يعيد نفسه، بل اللغة بما تحمله من أوهام وتصورات وأسماء، إنها هي التي تعيد علينا كل ما حدث وما كان.

نحن إذن نعيش دائما في الماضي، ومادام الأمر كذلك، فلا يمكن لنا الاعتراف بحقيقة الموت أي بسنّة الفناء لأنها تقتضي منا أن نحيا حاضرنا.

ألم ننتبه إلى أن النبض والتنفس، الحركتان الباعثتان للحياة، متصلتان بالحاضر؟

فهل نكون بذلك منفصلين وجدانيا وفكريا عن أجسادنا، لانخراطنا في فهم وتأويل مجموعة من الإشارات والعلامات الموروثة، حتى نتواصل مع العالم؟

بل حتى أسماؤنا هي أيضا قديمة وكذلك ألقابنا بما تحمله من حكايات حول انتمائنا، جميع الأنهج والطرق والمدن والقرى تحمل هي الأخرى أسماء قديمة، غالبا ما نجهل مصادرها، وما يحدث يوميا ألسنا نقرؤه من زاوية الماضي؟

لكن الماضي هو ما اضمحلّ وزال ولم يعد واقعا بل أضحى بقايا لمعنى أسديناه على ما حدث ثم امّحى، ألا يكون فكرة حلت محل الحاضر فأوهمتنا بوجودها، وبعثت فينا الشوق المستحيل لكل ما زال؟

نعيش إذن تحت طائلة حاضر مقنع بوجه الفناء وبعلامات تحاول أن تؤسس له معنى مستمر، نعيش بنصف حياة تهرع من المغامرة والاكتشاف، تختفي وراء الأقنعة وتقمص الأدوار.

فهويتنا لم تتشكل من مشاعرنا وأحاسيسنا وانفعالاتنا الحاضرة أو الماضية بل من مجموع القصص والحكايات التي تبنيناها. لذلك ما انفكت تلك الحكايات تتغير بمرور الأيام بعد استعادتها لحديث أجدادنا حول الإنسان والآخر والعالم، ماذا عسانا أن نضيف إليها؟ بصمة صغيرة لما كان.

لا شك أن "للماضوية" درجات، فمن الشعوب من يؤمن بها دون أدنى لبس بتقديسه للموروث الفكري، أخرى تؤمن بالاكتشاف والعقل لفك أسرار الطبيعة وخفاياها ومعرفة كل ما هو موجود ورؤيته كما هو، خارج كل الروايات والمعتقدات والأحكام المسبقة.

إنها الثقافات التي اهتمت بما هو "حادث" من فعل أو ظاهرة، فسخّرت العقل كي يطرح كل الأسئلة وأن لا يلتزم بالحدود التي رسمتها المعارف القديمة.

إلا أن الحداثة كما سميت، لم تقطع مع التاريخ في تسلسله الزمني الخاضع للعد التصاعدي بداية من ميلاد المسيح، ومعنى ذلك أن التاريخ الإنساني في تطور مستمر، لا يمكن فهمه إلا بمعرفة القديم، فحتى الثقافات الأكثر اعترافا بالحاضر، لم تقطع هي الأخرى مع الماضوية.

ما الحاضر؟

جميع الموجودات تؤكد حلوله، لأنها تعيش على وقع حاجياتها من نوم وأكل وجنس، أي على وقع ما تشعر به بين الفينة والفينة، وهي لا تستمر بفضل ذاكرتها أي بفضل ما عرفته أو تعلمته بل بفضل غرائزها.

هو الإحساس بوجودنا الآني المعرّض للفناء. نحن نعيش إذا في زمنية مبتدعة، لا تؤمن بوجود الحاضر أي بالحياة باعتبارها مغامرة عابرة ومتجددة، لذلك نتنكر لحقيقة الموت.

كاتبة من تونس

أسامة دياب



الإنسان والعادة

عبدالعزيز المختار أبوشيار

"خير عادة ألا تكون لك عادة "..عبارة قرأتها منذ عقود خلت أثارت اليوم في ذهني عدة تساؤلات. فإذا كانت العادة سلوكا مكتسبا يتميز بالآلية والتكرار لأفعال اكتسبها الإنسان أو هي نتائج أفعال متكررة حتى تصبح شيئا من كيان الشخصية، ويجد بعضنا صعوبة في تركها ألا يكون الإنسان في هذه الحالة سجين هذا السلوك؟ وتكون العادة بذلك سلوكا سلبيا يقيّد إرادة الإنسان في التغيير ويمنعه من أن يطرق أبوابا أخرى متنوعة ويجوب آفاقا مختلفة أكثر أهمية ووساعة وحرية؟ وهل سنفقد شيئا في الحياة إن عشناها بغير هذا الفيسبوك أو الواتساب أو..؟

لكن في المقابل لو تخيلنا حياة الإنسان دون عادة لوجدناها سلسلة من التفكير المستمر والملل في الأمور التافهة والبسيطة وهذا ما ذهب إليه جان جاك روسو الذي اعتبر العادة بمثابة السجن الذي يصنعه الإنسان لنفسه حين يتعود على سلوكات معينة حيث لا يستطيع التخلص منها وبالتالي تقف حاجزا أمام كل تجديد أو تغيير وتضعف بذلك إرادة الإنسان حتى تنتهي تماما هذه الإرادة بفعل تحكم العادة في سلوكه فلا يستطيع التخلص منها وقد ذهب دوركايم إلى اعتبار العادة أمرا سلبيا إذ تعرقل كل إبداع وكل تجديد بل هي جمود وتقوقع ناهيك عن أن هناك عادات سيئة لا يستطيع معظم الناس الإفلات منها مثل التدخين والخمر والمخدرات والقمار وغيرها من السلوكات التي تتعارض مع القيم الدينية والأخلاقية.

بل لقد ذمّ القرآن الكريم المتمسكين بعاداتهم الوثنية التي وجدوا عليها أسلافهم لكنه أبقى على بعض ما تعوّد عليه العرب كعيدَي الفطر والأضحى بعد تطهيرهما وتخليتهما من شوائب الوثنية وتحليتهما بالقيم الدينية الإيجابية، ومن جهة أخرى ما أقبح أيضا أن تُعوّد الناس على أمور إنْ تركْتَها غضبوا منك وأنكروا عليك.

وفي المقابل يرى آخرون بأن العادة لها دور أساس في حياة الإنسان ناظرين إليها نظرة إيجابية تقوم على اعتبار أن العادة هي المحرك الأساس لسلوك الإنسان وتكيفه مع متطلبات الواقع حيث يرى أرسطو أن العادة أداة في يد الإنسان تساعده على القيام بكل الإعمال بسهولة إلى درجة أنه شبّه العادة بالغريزة حين اعتبرها طبيعة ثانية بالإضافة إلى أن العادة تساعد على الاختصار في الجهد والوقت الذي تستغرقه بعض الأعمال، ومن هنا يجدر بنا أن نتساءل: أليست المداومة على القراءة والكتابة الفنون والرياضة وغيرها من الأعمال المحمودة من العادات الإيجابية النافعة؟

وهل الإدمان على مواقع التواصل الاجتماعي عادة سلبية أم إيجابية؟ أليس التخلي عن جدارك الأزرق لبعض الوقت من أجل التفرغ لما هو أوْلى؟ حسب ترتيب الأولويات؟ الجواب يكمن في صدر بيت أبي الطيب المتنبي حين قال: لكلّ امرئ من دهره ما تعوّدا

جلّنا يعلم نظرية في علم الاجتماع تقول "الإنسان كائن اجتماعي بطبيعته"، أي أنه يحب العيش في جماعات ومجتمع وسط عادات وتقاليد وموروث ثقافي، لم نسمع يوما أن شخصا مفردا أقام حضارة ما، ولكن جماعات من الناس هي من تشيّد الحضارات ونتجت عنها ثقافتها وعاداتها الخاصة بها، منها ما هي عادات إيجابية ومنها ماهي عادات سلبية.

فماهي العادات والتقاليد؟ كنا نتساءل من صغرنا عن أشياء وأفعال أصبحت عادات لا نفارقها ولا تفارقنا فكيف أصبحت بعض الأفعال عادات..؟

يقال إن أي شيء تفعله أكثر من ثلاث مرات يصبح عادة، والعادة هي الشيء المألوف الذي يفعله الإنسان دون تفكير ولا يشعر بضيق أو تعب.


أسامة دياب

العادة تكوّنت من أفعال مستمرة لشي ما أو حدث ما، ويزخر مجتمعنا العربي بكامل أقطاره بالعديد من العادات والتقاليد منها ما هو غريب، ومنها ما هو طبيعي ومنها ما هو مناف للدين، ومشكلتنا في المجتمع العربي يقدّسون العادات والتقاليد.

العادات هي موروث ثقافي اجتماعي يحاول المجتمع المحافظة عليها وعدم المساس بها. وهناك فرق جوهري بين العادة والفطرة؛ فالعادة هي شيء مكتسب نتيجة استمرارية ممارسة الأفعال نفسها حتى أصبحت عفوية ولا إرادية، وهناك دافع يدفعنا لممارستها. أما الفطرة هي شيء خارج عن إرادتنا شيء جُبلنا عليه مثل الغريزة الجنسية عند البشر، وغريزة ميلنا للجنس الآخر، وغريزة الأكل والشرب.

العادات هي نتائج أفعال متكرّرة حتى تصبح شيئا من كيان الشخصية، ويجد بعضنا صعوبة في ترك بعض العادات وبعض العادات عادات مجتمعية تربّينا عليها وتستمد قوتها من خوف المجتمع كله من التغيير، وينظرون إلى أي شخص يرفض بعض عادات المجتمع أنه غريب وغير طبيعي.

لذلك يحاول الآباء زراعة العادات والتقاليد في أولادهم وكأنها جزء لا يتجزأ من هويتهم وشخصيتهم حتى يكبروا وهم متأقلمون معها لا ينفرون منها، فالمجتمع الشرقي من شدة اهتمامه بالعادات لا يرى الاختلاف والتنوع ميزة بل يراها خلافا ومشاكل.

نلاحظ في الوطن العربي تنوع عادات وثقافات، شيء جميل ورائع ولكن ثقافة "القولبة وإن كل الناس لازم يكونوا مثلنا" مسيطرة على أفكار المجتمع.

إن المجتمع الذي يرفض الاختلاف والتنوع يحاول عمل نسخ متطابقة من أفراده مجتمع ضعيف وغير متماسك. إن الاختلاف سنة الله في الكون وهو أساسي في استخلاف الله للإنسان في الأرض.

ويعيش الإنسان بين هذا وذاك لا يجرؤ على تغيير شيء من عادات مجتمعة بل إن البعض يوصلها لدرجة التقديس، وبعض العادات قد تكون عائقا أمام التفكير والطموح.

كلنا نتذكر طفولتنا وكثرة طموحنا وأسئلتنا المتكررة والتي اعتبرها آباؤنا أنها سخافة وعندما كبرنا وحملنا عادات مجتمعنا "وأصبح هذا عيبا، وهذا ما يصلح تسأل كذه، وإيش بيقولوا الناس علينا"، تخلينا عن فكرة التفكير والأسئلة، عندما سئل

آينشتاين كيف وصل إلى كل هذا قال: ببساطة تخيلت فترة الطفولة وحاولت أن أضع الأسئلة نفسها الآن.

كما أن المجتمع يقدّس عاداته فهو يمقت وينكر أيّ شخص يحاول الخروج عن عاداته والتفكير بعيد عن عاداته وتقاليده، "التفكير خارج الصندوق" هو من حوّل أشخاصا عاديين إلى علماء ومشاهير ومتميزين هو من جاء بأينشتاين وأديسون وستيف جوبز وغيرهم.

الخروج عن عادات المجتمع ليس سهلا؛ بل يتطلب عزيمة قوية وإرادة لأن الشخص سوف يلاقي معارضة قوية من المجتمع، لأن المجتمع يميل إلى الاستقرار بما هو عليه ويخاف التغيير وعواقب التغيير.

ليست كل عادات المجتمع عادات سيئة فالرسول العربي بعث في قوم وصفوا أنهم في جاهلية فقال "إنما بعثت لأتمم مكارم الأخلاق". فقد كانوا يحملون عادات مجتمعية أخلاقية منها نصرة الضعيف وإغاثة الملهوف وغيرها، وهناك عادات مجتمعية إيجابية مثل عادة القراءة وعادة ممارسة الرياضة وعادة صلة الأرحام والعادة هنا قد تكون نوعين إما عادة روتين أو عادة وعي.

الروتين هو تلك الأفعال التي نفعلها بشكل مستمر ومكرر لدرجة تتشابه عندنا الأيام، فكل يوم نسخة متطابقة عن قبلها لدرجة الملل، الوعي هنا هو إدراك ما نفعله باستمرار وفوائد ما نفعله، الوعي يزيل الرتابة ويصنع التجديد والتجديد يزيد النشاط والإنتاجية للفرد.

لنكن أحرارا في اختياراتنا وفق ما يجدي ولا نجعل من أنفسنا عبيدا وأسرى لعاداتنا.

كاتب من المغرب

أسامة دياب



القيادة الأخلاقية

منظومة النهوض المعرفي وقاعدة البناء

فادي محمد الدحدوح

تعد القيادة المؤثرة المنبثقة من منظومة تربوية سليمة هي المحرك الفعال لنهضة الأمم والشعوب وتقدمها، والإدارة الأكثر فاعلية للتغيير وصناعة المستقبل، لما لها من آثار إيجابية في دفع حركة المجتمع وبنائه والارتقاء به، وفي ظل الأزمات العالمية المتصاعدة ومع تقدم الثورة المعلوماتية نلحظ في منظومة القيادة والإدارة بأن هناك نقصا في القيادة الأخلاقية منتشرا في جميع قطاعات المجتمع الإنساني، مما استوجب على المؤسسات وتحديدا التربوية مواجهة هذه التحديات بكفاءة وفاعلية كأيسر طريق يحقق الأهداف وذلك من خلال إعداد القيادات الناجحة والقادرة على التغيير والابتكار، لحل المشكلات واتخاذ القرارات في المواقف المناسبة بناء على قاعدة تعزيز السلوك الأخلاقي في منظومة العمل والعلاقات.

القيادة الأخلاقية تعد بوابة نجاح استراتيجية مركزية لأيّ مؤسسة تنشد النمو وتحقيق الغايات، فهي قيادة تحقق العدالة والشفافية، وتشجع العمل الجماعي المشترك، والمشاركة في صنع القرار، والاهتمام بالمرؤوسين وتعزيز نموهم، والتخلي عن المفهوم التقليدي للقيادة والمستندة إلى الوصاية والهرمية وسلطة المركز، وذلك وفق إطار أخلاقي إنساني يتزامن فيه الارتقاء بأداء المؤسسة ونوعية إنتاجها مع الاعتناء بالأفراد وتطويرهم وتحفيزهم وتعزيز دورهم، وتتعاظم أهمية القيادة الأخلاقية في المؤسسات كونها تتعامل مع الإنسان وتحاول صياغة شخصيته صياغة سليمة وإيجابية تنمّي فيه الخلق القويم، وترسّخ فيه القيم السامية، والشعور بالمسؤولية عبر منظومة منبثقة من قيم راسخة من المنهج التربوي الإسلامي الأصيل، كما أنها تقوم بصياغة القرارات التي تنعكس على حاضر المجتمع ومستقبله، والتي يمتد تأثيرها إلى أجيال عديدة.

وأبرزت الكثير من الدراسات المحلية والعالمية أن المنهج والنموذج المثالي المناسب للقيادة في المجتمعات هو القيادة الأخلاقية، فهي عملية تأثير يمارسها القادة لحث الآخرين على تحقيق الأهداف المنشودة من خلال الالتزام بسلوكيات تتميز بسمات أخلاقية، مثل المصداقية والأمانة والعدالة والإيثار والرحمة، بالإضافة إلى تشجيع مثل هذه السلوكيات عن طريق مناقشة القضايا الأخلاقية وتوضيح التوقعات الأخلاقية واتخاذ القرارات الأخلاقية ودعم المعايير الأخلاقية، قاصدين بذلك تعديل السلوكيات الأخلاقية في العمل وتحسينها وتعزيزها، ومن أهم ما يبرز في هذا الاتجاه هو تنمية الأفراد وتدريبهم ورعايتهم ضمن اطار أخلاقي، إضافة إلى تعميم القوى الإيجابية في المؤسسة وتقليص الجوانب السلبية، والعمل على مواكبة التغيرات وتوظيفها لخدمة المؤسسة والعاملين فيها.

كما تنظر العديد من الدراسات إلى القيادة الأخلاقية على أنها أبعد من كونها مجموعة مفاهيم ومعارف، بل وتشمل احتراما وأخلاقا يعيشهما القائد مع ذاته ليدعم العاملين معه على تحمل المسؤولية بقلوب راضية وعقول مفتوحة، وأن يضع لنفسه ميثاقاً أخلاقياً ملزماً، وأن يحكم بالمنطق على الأمور، وهذا يتحقق من خلال قيادة أخلاقية تتسم بالعديد من السمات، ومن هذا المنطلق فإن أبعاد القيادة الأخلاقية ترتسم من خلال ثلاثة مكونات تتمثل بالدرجة الأولى في الخصائص الإدارية وتركز على مجالات اتخاذ القرارات الإدارية بموضوعية، وتطبيق القوانين والنظم بعدالة وشفافية، وإدارة بأسلوب يتفق مع ظروف الموقف، وإتاحة الفرصة للمرؤوسين لتنفيذ مهامهم، وتشجيع إنجازات المرؤوسين وتحفيزهم، مع دعم العمل بروح الفريق، ثم تنبثق في الدرجة الثانية الخصائص الشخصية التي تركز على مجالات تطبيق الإنصاف والعدالة في توزيع الواجبات والأعمال مع تحري الصدق، والوفاء بالوعود المقطوعة والاعتراف بالأخطاء، ووضع نظام يكافئ الملتزم ويعاقب من ينتهك المعايير الأخلاقية، والعمل على رفع تقارير عن الأعمال بأمانه وصدق وتقبل نقد الآخرين، ثم في الدرجة الثالثة الخصائص المرتبطة بالعلاقات الإنسانية وتركز على مجالات التعامل مع الآخرين، فيجب تحري التقدير والاحترام والتواضع والاهتمام بإشباع حاجاتهم وتقديرها بشكل موضوعي ومراعاة ظروفهم ودعمهم والوقوف إلى جانبهم.

لا شك بأن الأخلاق ركيزة إسلامية أساسية لسعادة الإنسان، وهي كذلك ركيزة في العمل القيادي والإداري، إذ تقوم على أساس قوي متين راسخ وقاعدة صلبة وهما القرآن الكريم والسنة النبوية المطهرة فهي مطلقة ثابتة، والتغيير قد يصيب الإنسان، ولن يصيب الأخلاق في ذاتها، بعكس العقائد والأديان الباطلة، والأنظمة الوضعية والنماذج القيادية الأخرى المتعارضة مع هذا النهج القويم، فكما ترتقي الأمم بالأخلاق فإن المؤسسات على مختلف نوع نشاطها تزدهر وترتقي وتتطور إذا توافرت وسادت فيها القيم والمبادئ والأخلاق، ويعد توافر السلوك الأخلاقي مكوناً رئيساً في القيادة، حيث أن السلوك الأخلاقي ضروري لنجاح الفرد كقائد في المؤسسة، وأن النماذج متعددة الفاعلية التنظيمية والقيادة أكدت بأن الاهتمام بالقضايا الأخلاقية يعد أحد العناصر الأساسية للقيادة المؤثرة والفاعلة في عملية التطوير والتقدم والرفعة.



كردو رفاعي

باحث من فلسطين



صلاة الرهينة

فاروق يوسف

جزر النائم وحيدا

غبطته الطافية على الماء مثل جزيرة

عالق سريرها بالهواء

نابتة بعشبها على فم بئر

وحيدة بصفتها أنثى

هي جرسه النائم وطائر بلاغته الذي ينسلّ من شقائه

وهي فضيحته.

الجرس

لأن الحبر لا يسكن الكلمات مثلما الدم لا يصنع عاطفة

كانت جزيرة المرأة الوحيدة مضمخة بشهوات رجل لم يمر

إلا بصفته لقية

لقد قرع بابها من غير أن يدخل وكان يرغب في الدعاء بين

يديها صامتا

غير أن الألم عصف بأذنه مثل جرس.

لمعلم القرية جزيرته أيضا

شمسه وقد أخطأت الطريق إلى وسادته لا تزال تبعثر ضوءها بين أكف القرويات

معلم القرية الذي ينظر من نافذة قطار إلى الحقول المعتمة

باحثا عن ظل شريد لأرنب

تلك هي المعجزة التي تربك مشيته وهو يرد التحيات بإهمال.

النسيان

أن تضع الساق على الساق وتدخن في يوم شتائي

فيما الخراف تملأ بثغائها الطريق إلى المزرعة

ذلك ما يجعلك تنسى رائحة إبطيك

حيث ترقد أحلامك.

جزيرة الذكرى

الذئب الذي يتبعني يشم في خطواتي أثرا من سهاد

ما أن يشفق عليّ حتى يفاجئه عواء قديم.

المسرة

للرب وصيته: الأنعام فراش وطعام ولباس لكم

ولكن للأنعام دموعها التي لا يمكن تفاديها لحظة التوبة

في حلبة السباق نبدو متساوين في المسرة

وذلك وهم آخر.

Gomaan 1998

حسين جمعان

الألم

للنسيان عبقرية ساخرة
في النهاية لن يكون هنالك أب في انتظارنا
ذلك هو الأقسى دائما
كالعرجون القديم
على صحنه تنزلق الملائكة
وفي ثنيات ثوبه هواؤها
يغري الغرباء بالحضور إلى وليمته
رجلا جاء من أقصى الغابة يسعى
وكالعرجون القديم نبت ليذكر بها.

جزيرة النأي

بفرسي أنأى وقد علقت موجة بثيابي
عاريا تضمني اليابسة إلى نهارها
فأكون كمن خرج من البحر أعمى وفي يده لؤلؤة
خلفي يسعى قراصنة مرتبكون
خلفي تئن محارات قلقة
خلفي الحوريات وقد خذلتهن السعادة
خلفي القصيدة وقد هجرتها الألفاظ
خلفي وله العبيد بالظلال
ولان النعاس يدركني قبل أن أصل
أبدأ حياتي من جديد كمن يحلم.

الرهينة

دعاؤها يصل مرتبكا. الرهينة تصلي بلغات خاطفيها
دع الصفر غافيا. تقول الأرقام
حدق بالغبار من غير أن تصفه. تقول النافذة
أسرع بتمهل. يقول الفلاسفة
فيما الأصابع تلامس الزناد
ليست هناك مرآة، فما لا تراه الرهينة لا يليق به الوصف.

بعد ليل

متأخرا أصل
بعد أن تكسر الكؤوس، أمد يدي إلى الوليمة
كما لو أنها لم تمس
منعّما برخاء أجنحته
يضرب النورس أعالي الموجة بقدميه
هاذيا كراع أعمى تنفخ العاصفة الهواء في نايه
بعد ليل قضيته حالما، أصل مثل شبح أضاع جسده.

خفة

أمحو المنقار عن الزقزقة
فيشكرني العصفور
أكشط جناحيه عن خفقهما
فيطير
يكفي ما تبقى من ظله
لأرى صوته وهو يتبعني.

2

لجاراتي وهن من غجر الضواحي نبوءات مرحة
فالحمامة لن تعود إلا إذا انشق كل فم عن ثغاء خراف ضائعة
والكأس لن تشفّ إلا بين يدي شاعر هجرته الملائكة لحظة الوحي
والأقدام لن تهتدي إلى خطواتها إلا إذا تنفس العشب شقاءها
والربيع الذي يمرح من حولنا مثل عنزة هاربة هو كذبة غزاة كسالى
ولأني أبطأت في الإنصات إليهن فقد فاتني الكثير من وقائع حياتي التي لم أعشها.

جزيرة الكنز

زهدها يفني
فلا الزهرة تفتن الفراشة ولا الفراشة تفتك بالزهرة
لا العسل يلتهم الرحيق ولا الرحيق يجير العسل
لا الكلمة تملأ الفم ولا الفم ينعم بالكلمة
لا المتاهة تضيق ولا القدم تصف
للسان خفته الصامتة
وهي مصيدة.

نميمة البجعة

ريشها يصفني
البجعة طريدة مثلي
ينكسر ظلها على الماء فأباغت جسدي بالنظر
تحط على صخرة فتطوقني العاصفة
تحلق بعيدا فأختفي
ما يعيدني إلى البيت
نميمة تركتها البجعة في أذني:
دع سرابك وحده يتبعني.

لغز ما جرى

أتكلم كمن يخف إلى طاعة،
خشوعي يسبقني
الأسر هو الآخر يعلم الحب
في منأى عن العبادة.

ضريح

ما لا تكتبه الريح يحث على إنكارها
الدرب سائب كالنشيد
ثوب طفلة تذهب إلى المدرسة يذكره بدروب الغابة
في انتظار عشائه الأخير، الضيف يشيد ضريحه
مثل نبي يقود قافلة منسية.

بلغة الطير

أخيرا عثرت على معجزتي
الورقة بلسان فراشة
الحجر بقدمي حجلة
المساء بعيني فجر
الصيف بأنفاس مدخنة
كمن يمس الحاضرين بغيابه تهبني لغة الطير قناعا
فلا اسم يعيقني
ولا وجه يصفني



حينها أسكن رئة أول فتاة تتنفسني.

من نافذة قطار

كل مدينة مرّ بها القطار الذي يحملني وحيدا لا تزال ترعى التفاتة، كنت أظن أن الهواء محاها. فإذا كنت لا أملك ما يعينني على تعبئتها كلها في سلة أضمها إلى صدري، فإن ذلك لا يمنع من أن أترك ما يعينها على التفكير برجل مر بها، ولم يكن على عجلة من أمره، غير أن القطار الذي مضى به مسرعا منعه من أن يترك لديها التفاتة، تذكر به. من نافذة قطار كانت المدن تبدو لي شبيهة بالقطط التي لا ترى مني في مراياها سوى صورة الفأر الذي يفر حالما بالنجاة.

القصيدة

واقفة على ثلاثة أقدام

مثل كرسي مكسور
القصيدة في انتظار من يجلس عليها
بإمكانها أن تضحك
هناك دائما شفتان لمرج مجهول
بإمكانها أن تبكي
هناك دائما دموع زائدة
غير أن القصيدة وهي تنتظر ضحيتها
تحلم باليد التي تمحو عنها حروفها.

وعد إبليس

في هذه البلاد هنالك ليل آخر يغري بالنوم مثل أي ليل
إن لم أعثر عليه فهذا لا يعني أبدا أنه ليس موجودا
ما أحتاجه من الليل ليس عتمته لأنام
بل وعدا يرتجله بنهار مؤجل
تفاحة بين يدي آدم
كانت بسعة الجنة.

3

الفاتح يصف الرماد أولا لكي يتسلق زهرته
الفاتح، ناره لا ترى إلا بعيني شهوته
الفاتح نداؤه بري مثلما هي حقوله
الفاتح زرقته تثقب مثل إبرة
لا يرى قدميه،
الفاتح، خطوته تلحق به
وهي سراج خيبته.

بحر الظلمات

قلت: الأرض. ونسبت الهذيان إلى طائر أعمى.
قلت: الناي. ورضيت بالحشرجة تغزو حنجرتي.
قلت: الشعر. وأنا أسحب طرف الخيط من فم اللقلق.
قلت المرأة. فيما فراشة ميتة تزين كتابي المدرسي.
قلت المتاهة. وأنا جالس تحت السرير أعد الخراف.
لقد أخطأ الإدريسي
هنالك ظلمات ليتها تسلمنا للبحار.

نثر فراقها

القافية معجزتها
وهي تسلي الوشاة المرحين
ليس لفراقها موسيقى
أناقتها تخدع الشعر
تحت حجر في الطريق الذي سلكته
هنالك قصيدة تغفر لنثرها جحوده
اللهب لا يسكن مرآة إلا مرة واحدة.

مكعبات

البيت ليس أقل من ساكنه
وليس أكثر من سلال أزهاره
على عتبته كرسي وحيد
فيما تفاحة نائمة في صحن هو الآخر وحيد،
الزخرفة دعاؤه الصامت
ما تلهمه يد طفل وحيد
هو بيت بحجم الكف،
لا يرى إلا بصفته مكعبا.

وسادة ابن زريق

حين أخطأ الخادم لم يستيقظ الرجل المقصود فكانت بغداد على موعد مع ندم جديد لقد ذهب شبيهه إلى السوق. شعر الوراقون الذين انتظروه بالخيبة. فقصيدته التي لم تصل كان بإمكانها أن تعيد قمر الكرخ إلى فضائه، أما شبيهه فقد مر كما الغائب، فيما الخان ينأى كصفحة في كتاب لم يكتب بعد.

بلاغة مدينة

تحت مطرها الذي عرفته مثلما عرفت دموعي،
تسحب المدينة أرصفتها من تحت قدمي
ببلاغة يوم الأحد تسلمني إلى الملائكة
من أجل ألا أبكي
أترك كإمبراطور أخير ابتسامة شاحبة
يشهق بها كل أحد
حجرا أورثته هوائي.

4

هناك طائر وحيد أنظر بعينيه، لا لأرى بل لكي أحلم
من فوق تأخذ الأشجار هيأة أطفال ولدوا لتوهم
بياض ثيابهم يشف عن زرقة ليال لم أعشها
فيما أجسادهم تعيدني إلى كوكبي
تلك الكرة الطرية،
حيث ما زال هناك دفتر يحلم بي.

خفيفا كريشة

الوديعة ما أخفها
الوصية ما أثقلها

أصعد إلى حيث تجلسين،
سلمك يهبني الخيلاء
فأنجو بفريستي
صخرتي تتبعني مثل ذئب مدجن
أيتها الوحشية اقتربي



دعي ناياتك تتفحصني

خفيفا مثل ريشة أفارق تلك الجهة من الجنة إلى جهة أخرى.

نهار القطة

صيحات الأطفال تصنع لها متاهتها

من مخبئها تدحرج القطة نهارها بين الأقدام

على صخرة، بين عشبتين

تزهر زرقتها،

هي ما تبقى من نعاسها

لترى بعينين من دخان، الأطفال وهم يكبرون

بنهارها تذهب القطة حين تنام إلى الأحلام.

يدها على كتفي

الساحرة، رمادها يكتظ بأصابعي

باحثا عن ظل لحمامة أرافقها

وهي التي طافت بي في السوق

يدها على كتفي،

مثل فتى ضائع أرسم لقدميها الطريق.

رحلة يومية

أبدأ من عتبة البيت

لأنتهي يوميا إلى الوسادة

مارا بالأشجار والأرصفة والأسواق والمقاهي والحدائق والمكتبات والصالونات والمقابر والكنائس والأسيجة والحانات والجسور والشواطئ والنوافذ والمطاعم والمناضد والمدارس والأعمدة والإعلانات والقوارب، حاملا ثغاء خرافي التي

تتشبه بالملائكة.

حارسة اللامرئي

الشفيعة، زهرتها بين النهدين

وفمها يلوك قبلتي

حارسة اللامرئي

لفتتها تنشئ سلالم تقود إلى الله

حين على يدها أضع دمعتي

صفيرها يراق بين جناحين

من هوائه أصنع عاصفتي

المنسية مثل وعل جريح

فيما القطيع يهجر الغابة.

كلب

من غير أن أوقف قدمي،

كانت الخطوة تسبقني

كما لو أنها تود الذهاب وحدها

ما أتعس ما يراه

ذلك الذي يجر خطوته وراءه مثل كلب.

5

أتمعن في رخاء الغصون الهشة كمن يسلي ملكا

فيما تقبض عيني بين شظايا صحن مكسور على عصفور ولد

لتوه

بجناحيه اخترع هوائي.



حسين جمعان

أقتفي أثر زهرة

على الفراش ارتمت، كما لو الضوء همس بها

الزهرة الوحيدة التي أبقت ظلها حارسا عند النافذة.

الأفعى

لن تخطئني هذه المرة

فحيحها يسيل من ثيابي

مذ ضاجعتها، صار بإمكان الأفعى أن تهتدي إليّ.

دعاء التائه

دع كلماتك تتنفسني

بعد أن محتني

رمادي لا يقوم

كذلك لهبي الذي يحلمك

الألوهية وقد ألهمتك الوحدة

هي شفيعتي إليك في غربتي

أنت مثلي

كل ما تريد أن تكون

ولم تكن أحدا

حتى أنت.

شاعر من العراق مقيم في لندن



القنديل والطاووس

فصل روائي

سليمان البوطي

لم ير الرجال وهو يجتاز المسافة من نبع الأحلام - هكذا تراءى له المكان - الذي كان فيه إلى النقطة التي رآهم فيها كمشكاة تشع بلون فردوسي أخضر.

وجد نفسه عند باب أبيض غير ثابت بل كان يتماوج تماوج الدخان ويكاد يبدي ما وراءه، جهد ليتبين ما كتب على اللوح الصغير المعلق فوقه، وبعد لأي قرأ: "أبو العافية".

انتظر عند الباب عسى أن يفتح أو أن يدعوه أحد إلى الدخول.. إلا أن الباب لم يفتح ولم يدعه أحد إلى الدخول.

قيل له:

- لا تسأل ولا تطلب ولا تشارك ولا توكل ولا تكفل. ثبت نظرك، فإن رأتك العينان طلبتك.

شعر أن وراء الدخان أو الباب عينان تحدقان فيه! واقشعرّ بدنه إذ أحس بيد فوق كتفه وصوت يهمس له في اللحظة التي انفتح الباب فيها وانقشع الدخان:

- تعال معي.

دخل الغرفة، لم تكن غرفة كبقية الغرف إذ لم يكن لها جدران أو سقف، حتى الباب ما كان بابا!

ومع غرابتها وعدم صدقيتها: رأى أوراقا وألواحا مدلاة معلقة دون خيوط في الفراغ.

اقترب من أحدها، أو لعل اللوح اقترب منه وأقرأه ذاته "كل ما ترى هو ما لا ترى" وسرعان ما غاب ليحل محله لوح آخر قرأ فيه "لا تبحث عن المعنى في المبنى وابحث عن المبنى في المعنى".

صمت متذكرا أنهم قالوا له: لا تسأل ولا تطلب ولا تشارك ولا توكل ولا تكفل.

وعندما غادرت ذهنه الذكرى كانت أمامه ورقة بردي كتب عليها بخط قلفطاري _ قرأه ولا يعرف كيف فهمه وهو لم يخبره من قبل _ "المشهد هو ما وراء المشهد".

لاح له رجل - عبر الدخان - مادا إليه يدا فيها قطعة من دخان مطوية على شكل رسالة.

أخذ الرسالة - دون أن يسأل عما فيها ودون أن يسأل الشخص عمن هو - ووضعها في جيب بنطاله الصغير الخفي.

وما أن فعل حتى وجد نفسه على باب حجري نقش عليه بالخط الديواني الجلي (موسى بن ميمون).

وقف منتظرا نادلا يضع يده على كتفه هامسا له اتبعني أو أن ينفتح الباب وحده؛ إلا أن النادل لم يظهر والباب لم يفتح!

لا يعرف كم وقف منتظرا إلا أنه قدّر أن الزمن قد طال به على هذه الحال بسبب من ألم في قدميه.. فالمكان - إن كان ثمة مكان - لا ليل فيه ولا نهار أضواء وأضواء يغلب عليها اللون الأخضر.

تراجع إلى الخلف مرعوبا وكاد يقع إذ قاربت وجهه فجأة يد ممدودة خرجت من الباب الحجري مفتوحة الكف بانتظار أن يملأها شيء ما.

حار ماذا يفعل، والكف أخذت تتراجع ببطء إلى داخل الباب.

حار ماذا يفعل.. جيب بنطاله فجأة انتفخت.. تنبه إلى الرسالة/الدخان.

أخرجها من جيبه إلا أنها تسربت من يده واستقرت في يد الباب.

عادت اليد إلى الداخل، وانفتح الباب، ومد أمامه جسر خشبي تحته نهر جار.

هدير النهر واهتزاز الجسر والضوء الأخضر الخافت، جعل حركته بطيئة، وفرض عليه ألا ينظر إلى أمام.

مد قدمه اليمنى في نهاية الجسر إلى الأرض، فأحس بلدانتها فكاد يتراجع؛ إلا أنه تشجع ووضع القدم الثانية تاركا يده من فوق طرف الجسر فتحركت الأرض تحرك بساط ينسحب تحته، ثبت قدميه ورفع رأسه ناظرا أمامه.

كان هنالك امتداد وعمق يحجبان ما وراءهما وكأن ما أمامه بئر مستقيمة، ولكنه بعد مسير طال زمنه؛ لمح خيال رجل يقعد إلى منضدة كتابة تحت ضوء مصباح خافت يذكر بمصباح علاء الدين، بل إن البئر المستقيمة ذكرته فجأة بـ"سيمسيم" علي بابا. وردد في دخيلته: عَلِّي أجد كنزا في هذه البئر؟ وحاول جاهدا أن يكون حواره الذاتي أقرب إلى المنى منه إلى السؤال لأنه كان يخشى السؤال حتى في أعماق نفسه.

وقف على بعد مترين من الرجل الذي كانت هيئته أقرب إلى التمثال منها إلى الكائن الحي.

كان يعتمر قلنسوة تحتها شعر طويل مجدول ولحية كثة وطويلة



أسامة دياب

وكان ذلك، مع خفوت ضوء المصباح يضفي عليه رهبة ووقارا.
ظل واقفا والرجل صامت بل جامد، فترة كافية ليدخل فيها الملل إلى روحه، وقبل أن يفتح فمه بسؤال كان سيخرج من بين شفتيه؛ ارتفع ضوء المصباح مشعا وكأن ماردا خرج منه وملأ المكان صوته مجلجلا:
– ارم ما في يدك! جمد في مكانه فهو يعلم تماما أن يديه خاليتان وأنه كان يمسك بهما طرفي الجسر، إلا أنه إذ نظر إلى يده اليمنى: وجد فيها عصا مشعوبة، فألقاها لا امتثالا للأمر وإنما رعبا منها. تحرك التمثال أو الرجل أو الرجل التمثال والأمر سواء لأن ذلك القابع أمامه كان ثابتا صامتا حتى تلك اللحظة.
ولكنه بتحركه ومع نور المصباح واقترابه منه، وجد فيه شيخا جليلا عليه سيماء الحكمة والوقار وكان في شعره الأبيض ولحيته البيضاء ما يزيد من هيبته ووقاره.
اقترب منه حتى كاد يلامسه وحدق فيه فارتجف من الداخل إذ كانت هاتان العينان هما نفسهما العينين ذواتي الجريدة وهما ذاتهما عيني غرفة الدخان.
السلب – السلب المبرهن عليه.
– السلب يوجب: قال الرجل الوقور.. وتذكر أنه في حضرة موسى بن ميمون.
وتابع قائلا: فإنه كلما تبين لك بالبرهان سلب شيء مظنون – له تعالى – كنت قد قربت منه درجة.
كل نسبة: تكون بين شيئين من نوع واحد
لا توحيد إلا برفع الجسمانية
الأبله يعتقد كل شيء.
***
لم يسمع شيئا وغبشت عيناه على شفتين تتحركان..
شعر أنه يتمايل في زورق صغير أو أنه يطفو فوق الماء.. استلذ ذلك الشعور وأرخى جسمه وسلمه للماء يأخذه حيث يشاء.
إلا أنه فتح عينيه وتدارك هيئته السابحة ووقف على قدميه إذ أحس أنه ارتطم بجسم صلب.
لقد كانت ضفة نهر وكان عليها فتيات يمددن له أياديهن في محاولة لإخراجه، وإذ مد يده اليمنى ليخرج خرج من كفه حجر صغير وكأنه طار بجناحي فراشة ليستقر في يد إحداهن فركضت في بستان نحو لفيف من النساء بينهن رجل يتكئ على أريكة.
أعطت المرأة الحجر للرجل، وإذ نظر فيه أشار إليها بحركة، رجعت إثرها إليه وأخرجته بمساعدة الأخريات من النهر.
وقف ليجفف ملابسه من الماء فلحظ أنه دون ملابس وما كان يستره سوى لفيف طحالب خمّن أنه التف حوله وهو مسجّى فوق الماء.
وقف على حالته تلك إلى أن يأذن له الرجل بالاقتراب.
طال وقوفه، وكانت الطحالب قد جفت وكادت تسقط كاشفة سوأته.
إلا أنه شذبها وشد إصرها جاعلا منها سترا له.
أتته إحداهن تمشي على استحياء قالت:
– أُذِن لك فتفضل.
مشى خلفها إلا أنه كلما مشى بعد عنه الرجل؛ رغم أنه قاعد ومتكئ!
لفت نظره جزع شجرة محفور عليه: تغرق في بحرها إن حييت؛ وتطفو إن مت فوقه.
وتحتها جملة أيضا محفورة ولكن بقلم مختلف: انظر إلى الماء إنه يعلو وينخفض فلو أنه سكن لأسن.
مشى إلى أمام فكاد يرتطم بلوح زجاج معشق مرسوم فوقه ميزان غير معدول، إلا أنه إذ دقق النظر رأى كفتيه في حركة دائمة بين علو وخفض.
التفت ليتابع مسيره خلف الفتاة؛ فما رآها أمامه، حسب أنها تركته أو أنه ضل طريقه.
إلا أنه تابع في الاتجاه ذاته الذي لايزال يرى في نهايته ذاك الرجل القاعد المتوكئ.
وبينما كان يمشي ونظره إلى الرجل، ارتطمت قدمه بجسم صلب وسقط جاثيا على ركبتيه مستندا إلى يديه.
حاول النهوض إلا أن الجسم الصلب منعه وكأنما يداه من حديد قد شدتا إلى مغناطيس.
حاول ثانية وهو ينظر إلى موقع يديه؛ فشاهد بينهما أرقاما متتالية :
١١-٢٢-٣٣-٤٤-٥٥-٦٦-٧٧-٨٨-٩٩/الله.
عندها وجد نفسه بين يدي الرجل وكان يمد له يدا فيها قدح وكانت البنات كل واحدة على آلتها الموسيقية تغني شعرا منغما، حدس أنه للرجل ذاته صاحب القدح.
لا أنا عالم ولا أنت.. سر الدهر
أو حل مشكل منه دقا
فما كان منه إلا أن قال: الله، وشرب القدح.
وفور بلوغه ثمالته زاغت عيناه وانقلب على قفاه وأصابه دوار وغاب عن الوعي.
لم يدر كم بقي في غيبوبته تلك، إلا أنه وجد نفسه إذ عاد إليه رشده، في غرفة من زجاج، وفي يده لايزال ذاك القدح من الزجاج.
شعر أن قوة ترفعه عن الأرض بل كان يطير في فضاء الغرفة، لم تكن غرفة بل هي إلى حوض السمك أقرب إذ كانت مكعبة الشكل مديدة الارتفاع وسقفها الذي ارتطمت يده – التي تحمل القدح – به كان من الزجاج المصقول والمقوى.
سمع صوتا.. صوت تكسّر زجاج، إلا أنه لم يكن تكسرا فيما هو فيه، وانما فيما يحيط به.
التفت إلى جهة الصوت، فلمح عينين تحدقان فيه، إنهما العينان ذاتهما.
اخترق القدح السقف دون أن يحدث خرقا فسقط ياسين إلى القاع إلا أنه لم يتأذ إذ سقط واقفا مفرود اليدين على جانبي جسمه وقدماه متصالبتان.
التفت ليرى العينين فرأى مكانهما لافتة من زجاج معشق مخطوط عليها: الزجاج يظهر ولا يوصل حتى إن كان ملونا.. وتحتها مباشرة وبخط مختلف لا تبغض فالبغضاء توحد المبغوضين.. جماع الأحوال مقام.
كان لا يزال مأخوذا من السقوط بهذه الطريقة عندما شعر أن في يده قطعة من قماش وفي اللحظة التي أراد تبيّنها ظهرت أمامه لوحة مشعة تبين ما فيها من كتابة رغم بهرها نظره:

– ليس الانعكاس هو الشعاع وليس الصدى هو الصوت: هو ليس هو.
وما أن أتم قراءتها حتى وجد نفسه تحت شعاع شمس في كبد السماء ذي لون أخضر وفوق رمال داكنة تغب ذلك الضوء.
أراد المسير إلى أمام فما ساعدته قدماه، وعندما حاول رفع قدمه بالقوة تبين له أنه مشدود إلى الأرض بقيد مربوط إلى كرة من حديد.
تفصد جبينه عرقا، لم يعرف أمن أشعة الشمس هو أم من الخوف؛ تذكر أن في يده قطعة من قماش فرفعها ليمسح بها عرقه، وما أن قربها إلى جبينه – حيث عين البصيرة – حتى انفلتت من يده وطارت فوق رأسه وانفردت فصارت مظلة كبيرة وتدلت حبالها وانتشلته من القيد وحلقت به في الفضاء فوق الفيافي الواسعة وحطت به عند مدخل كهف على قمة جبل.
شعر أنه يعرف هذا الكهف، بل هو يعرفه فعلا – هذا إن لم يكن يحلم – لقد أتي به إلى هنا وكان صغيرا ووضع بين يدي شيخ جليل ذي لحية بيضاء طويلة، نعم إنه يتذكر الآن بشكل أوضح: لقد تلا الشيخ كلاما وهمهم ثم تفل في فمه وضربه بالأرض ثم شاله وأعاده إلى.. إلى.. يا الله لقد كان أبوه وأمه حاضرين!
شعر أنه وقف طويلا على مدخل الكهف، فمشى خطوات ليدخله إلا أن عقدة أفاعٍ تحركت أمامه وراحت تفح وتتحرك متداخلة وعندما أراد أن يتراجع إلى الخلف، ظهر غلام وناداه: ادخل فلقد أذن لك.
أمسك الغلام يده اليسرى بيده اليمنى واتجه إلى مدخل الكهف، وبعد اجتيازهما مسافة قصيرة بعد المدخل حملهما تيار هواء صاعد، عبر فتحة في أعلى الكهف وحط بهما في قاعة فسيحة تفوح منها رائحة البخور
وتصدر عنها أصوات تهليل باسم الله مرفقة بضرب دفوف وطبول.
(اثبت في مقامك حتى لا تحول مع الحال وحتى تعرف غاية المقال من حوار الطبل مع عصا الطبال) ضجت هذه الكلمات في رأسه بل عصفت فيه وبه لقد سمعها من قبل فلقد كانت هي هي ما همهم به الشيخ في أذنه بعد تفله في فمه وقبل أن يضرب به الأرض.
خرج من خرج ذاكرته خروج الأفعى من جلدها وشعر أنه خفيف وعار إلا من تلك الطحالب.
نظر إلى يساره فما رأى الغلام المريد واستعمق في غيابات الكهف فما رأى الشيخ ولا رأى الحضرة.. بضع صفحات من كتاب قديم أصفر تتطاير في فراغ أمام عينيه.
رع وتب
تصلح الآخرة الأولى
الشيخ من يمحو اسم مريده من ديوان الأشقياء
الصالحون في المؤمنين قليل والصادقون في الصالحين قليل والصابرون في الصادقين قليل
ابق على الصراط بين جداري الأمل والعمل.
ثم سمع صوتا – كان سمعه منذ سنين – ألم تكفك الزيارة الأولى؟
التفت إلى جهة الصوت فوجد نفسه على قارعة طريق يجدى ولم يستجد ويعطى ولم يستعط.
كانت الطريق أقرب إلى درب زراعية منها إلى طريق مطروقة، إلا أنها لم تخل من مارة رائحين أو غادين.
نظر إلى أسفل جسمه حيث الطحالب اليابسة فرأى أنه يلبس بدلا منها ثوبا بنيا غامق اللون وشعر من ملمسه أنه من وبر الماعز..

ورأى في حضنه -إذ كان يقعد متربعا - طاسا نحاسية، فيها ثمرتا مانجو.

شعر أنه في إرم إلا أنه لم يحدد في أي إرم منها هو.

وبينما هو غارق في تأمله حاله، شعر بنسمة هواء أتت عن يساره، التفت فرأى طاووسا قد فرد ريشه فأحدث تلك النسمة، اقترب الطاووس منه وحدق في عينيه، ارتجف ياسين وكاد ينقلب على ظهره: للطاووس عينا بشر!

بل كانت له العينان - تينك - ذاتهما.

قام وركب على ظهر الطاووس كما أمره، فطار به محلقا في أجواز الفضاء، لم يتبين جهات أو معالم تحته أو فوقه فلقد كان ما يحيط به من فراغ كعباءة خضراء تكنه في رحمها.

لكنه إذ ثبت نظره في ريش الطاووس رأى أن كل ريشة منها عبارة عن عين، وأن كل عين؛ فيها عبارة مكتوبة، وعندما حاول تبين العبارات ما استطاع بسبب تمازج لون الفضاء الأخضر مع ريش الطاووس الأخضر.

إلا أن الطاووس زعق زعقة كادت أن تشق الفضاء نصفين، ولاح إثرها بصيص ضوء أبيض صدر من عرف الطاووس وسقط فوق ما علا ظهره من ريش، فتبين ياسين ما كتب في كل عين:

السوى نوى

الكمال ترك الأغيار

اخرج من ذاتك إلى ذاتك واختن قلف شهواتك

كاد يسأل الطاووس أين هو؟، إلا أنه صمت عن السؤال إذ قرأ الجواب فوق عرف الطاووس:

سألوني فقلت: لا لا فقالوا:

أن يكن لالا، فأين السبيل

ثم قالوا: إلام نبقى عطاشا

قلت: هلوا فحوضنا سلسبيل

انتفض الطاووس، وانقض وارتفع ومال يمينا وشمالا، فما تمالك ياسين نفسه، فسقط من عل وارتطم بجسم شعر - قبل أن يغيب عن الوعي - أنه حوض ماء.

في آخر الدهليز رأيت نفسي، ورأيت أنني أحمل القنديل وأسير في ضوئه ظلا يتطاول، وعيني على الطاووس.

كاتب وأكاديمي من سوريا مقيم في السعودية

أسامة دياب



القارة السابعة

حسب الشيخ جعفر

أعد الملف

عواد علي وقلم التحرير



كأنّه يمشي على هواءٍ وثير

علي جعفر العلاق

عرفت حسب الشيخ جعفر، للمرة الأولى، على صفحات مجلة الآداب، وكان ذلك في بداية الستينات، أو في منتصفها كما أظنّ. ولا يزال اسمه يلحّ على ذاكرتي كثيراً كما كان يلحّ عليها آنذاك، في ذلك الزمن الذي لا يزال يلازمني كغبش القرى البعيدة، طرياً، ومسيّجاً بالضباب.

كان حسب الشيخ جعفر، وبعبارة قابلة للتعديل ربّما، بعيداً عن شعراء الستينات وقريباً منهم في آن. ولست أعني بالبعد أو القرب إيحاءه الجغرافي، فهذه المسافة كانت بادية للعيان إلى حد كبير على أيّ حال، ولم تكن، كما أظن، تشكل الفارق الوحيد أو الحاسم بين تجربته المتفردة وتجربة جيل الستينات؛ فهي تظل معطىً يسيراً، يقبع في الهامش من عالمه الشعري ولا يمسّ من جوهره شيئاً ذا بال.

كثيراً ما كان يبدو لي حسب الشيخ جعفر وكأنه يهرب من خطر داهم، فضولي يفرض نفسه على جلسته، حديث مكرور يفتت كثافة روحه، ظرف قاهر يفصم حواره الخفيّ مع ذاته، أو يفسد عليه كمائنه الصافية، وهو ينصبها في انتظار قصيدة ما.

--2

تصلح تجربة حسب الشيخ جعفر نموذجاً لضحايا مزاجنا النقدي، القابل لأداء وظيفته مقلوبة أحياناً؛ فهذا الشاعر المتلئ بذاته المرضوضة، والمنقطع إلى تجربته انقطاع المتألّين الكبار، كان يحظى في مرحلته الأولى بعناية نقدية معقولة، غير أنّ الأمر لم يعد كذلك؛ وكأنّ النقاد لملموا شباكهم فجأةً، وانصرفوا عنه تدريجيّاً واحداً تلو الآخر..

لذلك كله، كان ابتهاجي كبيراً حينما أصدر الناقد المغربي عيسى بوحماله عام 2009 كتابه النقدي "أيتام سومر" عن تجربة حسب الشيخ جعفر، وهو كتاب في مجلدين مما يعني، كما يفترض، أنه محصلة دراسة شاملة للمنجز النصي لهذا الشاعر الكبير حقاً.

غير أن فرحي كان مشوباً بالحزن الذي هو أقرب إلى الإشفاق على ضميرنا الثقافي والنقدي الذي يقوم في أحيان كثيرة على الشللية والانحيازات الصغيرة. هل يُعقل أن شاعراً من طراز حسب الشيخ جعفر لا يحظى من النقاد بما حظِي ويحظى به شعراء آخرون قد تنقطع أنفاسهم وهم يتطلعون إلى عالمه الشعري الجديد دائماً؟

كان يمكن أن نجد تفسيراً لذلك التجاهل النقدي لو أن الأمر يتعلق بأعماله المتأخرة التي قد لا يرقى البعض منها، على الأقل، إلى ما في أعماله السابقة من صفاء ثاقب، ورؤى متأججة؛ غير أنّ الأمر ليس كذلك كما يبدو، وإلا لماذا صار حسب الشيخ جعفر كله، خارج التداول النقدي تقريباً منذ سنوات؟

• هل لهذه الحالة صلة ما بالبوصلة النقديّة التي تتوجه، في كل حقبة، وجهة فنيّة أو تقنيّة محددة، كالتركيز على نمط شعريّ دون سواه، قصيدة النثر مثلاً؟

• أم أن الأمر يتعلق بمؤشرات أيديولوجية، تدفع بعض النقاد إلى تشمم قصائد حسب الشيخ جعفر الأولى، لا بحثا عن جمالياتها العالية، بل عما يوقظ فيهم شهواتهم العقائدية المخبوءة؟

• وأخيراً، هل الأمر كله، أو بعض منه، يتصل بمؤهلات شخصيّة، أو مواهب تقع خارج النصوص أحياناً؟ إن هناك شعراء كثيرين لا يولون الجاذبيّة الاجتماعيّة، أو تسويق الذات عناية كافية، ناسين أن هذه





المواهب قد تعود على أصحابها بمردود نقديّ وفير. وعلى العكس من ذلك أحياناً، فقد تدفع تجاربهم الشعريّة ثمناً باهظاً، في حالة الافتقار إلى هذه الملكات غير النصّيّة.

صادف أن سافرنا سويةً، حسب وأنا، للمشاركة في ملتقى صنعاء للشعر العربي في 1989، أحسست بعد وصولنا إلى الفندق مباشرة، أو بعد أن بدأت جلسات الملتقى تحديداً، وفي زحمة الضيوف، أنّ هذا الشاعر الكبير يشتمل على قدر من البراءة المحزنة، براءة لم يرها إلاّ القليل من المشاركين، لكنها، قطعاً، بقية من خصال تكاد تنقرض الآن، ولا يتمتع بها إلا القلّة من المبدعين.

إن هذا الشاعر، وكأيّ مبدع حقيقي، لا يكون في منتهى نصاعته إلاّ حين يكون، وجهاً لوجه، مع ذاته، أعني حين يعيش بعذوبة ومرارة على مقربة من أعماقه القصية؛ حيث الذات ملبدة بالألم والذكرى، وحيث القصيدة موشكة على الهطول. كنت ألحظه، في أكثر الأماكن اكتظاظاً، وكأنه منخرط في حوار حميم مع داخله. لا يشكل كلامه إلاّ جزراً متباعدة حيناً وعلى شيء من الارتباك حيناً آخر. لا يبدو، هذا الكائن الشعري بامتياز، على رسله تماماً حين يكون خارج الشعر، وفيما عدا ذلك فهو مسكون دائماً بذعر داخليّ أو كآبة تنقشع بين الحين والآخر عن ابتسامة واهنة محفوفة ببكاء وشيك. لا تراه، في معظم الأحيان، إلاّ مسرعا في مشيته، شاردا، منحني الرأس تقريباً، خفيف الخطوات، وكأنه يمشي على هواء وثير. إنّ تماهيه مع ذاته لا يقتصر على لحظة زمنيّة أو مكانيّة واحدة؛ فهذه الذات هي نديمه الدائم في أيّ وضع كان، وحيدا أو في جلسة حاشدة. ورغم موهبته المرموقة وثقافته الشعرية، فمن النادر ربما أن ترى حسب الشيخ جعفر في نقاش صاخب، أو جلسة مكتظة، أو حديث ينتعش فيه العبث أو المداهنات. وحين يكون حاضراً، لظرف ما، ضمن جلسة كهذه فأنت تحس به وكأنه ينوء تحت عبء نفسيّ لا يقوى قلبه الناحل على تحمله. وفي هذه الحالات يكتفي حسب، غالبا، بمراقبة المتحدثين، أو متابعتهم بابتسامة مخنوقة وعينين ممتلئتين بالعذاب.

ومن الطبيعي إذن ألاّ يكون حسب الشيخ جعفر ضيفا على مهرجان شعريّ أو ملتقى أدبيّ؛ فإنّ الكثير من هذه الملتقيات صارت حكراً على وجوه بعينها، وكأنّها تتمتع بعضويّة شرفية دائمة، تضمن لها حضوراً متواصلاً، حتى بدت تلك الوجوه وكأنّها بعض من ملصقات تلك المهرجانات أو شعاراتها.

إنّ الشعراء الحقيقيين، كحسب الشيخ جعفر، يجدون أنفسهم خارج هذه الأجواء تماماً؛ فوجودهم الشعريّ الأعزل إلاّ من نقائه الباهر، يفضح ما في هذه الملتقيات من كذب على الذات، ويكدر ما فيها من مباهج زائفة.

--3

انصرف حسب الشيخ جعفر إلى تجربته بقسوة وحرص كبيرين، كان يربّي قصيدته، وينمّي نسيجها، ويرقب مساراتها بحذر فذ. هذا من جهة، ومن جهة أخرى كان يلتمّ على ذاته، التمام المقرور أمام ناره الصغيرة وهي تهمس في موقده الوحيد. كان يسعى، على الدوام، إلى مبتغاه الحميم، أعني إلى داخله الخاص جداً. كان ينمو دائماً على مبعدة من الستينات، غائماً ووحيداً، دون أن ينخرط في ضجيج هذا الجيل، الذي كان يحفل بكل شيء، بالمبدعين والأدعياء، بالحالمين والمشاكسين. كان أشبه ما يكون بشجرة تنمو، وتشرئب مهيبة، ومثقلة بالعطايا. وكم كان دالاً عنوان مجموعته الأولى "نخلة الله"، حتى ليبدو وكأنه عنوان لحسب الشيخ جعفر نفسه، الذي كان يتنامى ويضيء في عرائه الخاص، وحيداً كنخلة الله تماماً، لا يأخذه الضجيج بعيداً عن ذاته، ولا يفقده البريق الستيني نكهته المميزة.

لقد ألهب قطار الستينات مخيلة الكثيرين، فاختار البعض مقدمته التي كانت تخترق الريح كالحربة، وكان آخرون يتعلقون بنوافذه كالغربان، بينما لم يستطع البعض الثالث حتى اللحاق بعرباته الأخيرة.

ولم يكن حسب الشيخ جعفر، معنياً بأيّ من ذلك كله. كان مهموماً بناره الشعرية، يسيّجها بالسهر والحيطة، ويوفر لها من الوعي ولوعة الذات ما يجعلها خاصة وثاقبة.

وفي ذلك الفضاء المزدحم الذي يغري بالتشابه، ونسيان الفرادة، وحين كان الكثيرون من جيل الستينات يدخلون عالم الشعر وليس لهم من شفيع إليه، في الغالب، إلا الذكاء، وخفة اليد، وركوب الموجة، كان حسب الشيخ جعفر يقبل على ذلك العالم صاعداً من حاضنة شعرية باهرة، عدة بالغة الرصانة وموهبة صقلتها الثقافة، وأرهفتها روح متبتّلة. كان يبدو وكأنه كلاسيكي الستينات، بكل ما في هذا الوصف من جمال، وأسىً، تشبعت روحه بالتراث العربي والإنساني، القديم والحديث معاً، وجمع بين مخيلة

فردية نشطة، ونفس قابلة للاشتعال. إن ما في لغته من نصاعة وانثيال صافيين، وما في صوره من إدهاش حميم، لا يتأتى إلا لشاعر استوعب التراث الحيّ، واستدرجه إلى نداءات الداخل المتشابكة دائماً والمتعارضة احياناً، أعني متطلباته الفنية والروحية والانفعالية. ولا أظنّ أنّ شاعراً من نمط آخر يمكنه أن يحقق هذه الشعرية العالية ما لم يكن يصدر عن أصالة فردية وتجربة حافلة بالظلال، والتموّجات، واللوعة الحقة.

ولا يتمثل هذا النزوع الكلاسيكي لدى حسب الشيخ جعفر في قشرة شكلية، ضاغطة تسدّ الطريق أمام اجتهادات الأداء وتمنع انطلاقها، بحيوية فائقة. بل تتمثل، كما أشرت، بأقصى حدّ ممكن من العافية والاكتمال.

--4

وحسب الشيخ جعفر دائم التلفّت إلى التراث وبطريقة شديدة الخفاء في الغالب، فهذا التراث يفصح عن ذاته في عمارة شعرية ووجدانية شديدة التلاحم؛ وهو ليس ملصقات طافية على سطح الموج، بل هو روح الموجة واحتدامها الداخلي، اللذان يمدانها بالنماء والتداخل دائماً.

حين نقرأ المقطع التالي، على سبيل المثال، فإن ما قلته قبل قليل، قد يصبح أكثر وضوحاً:

أودي ارجعي إلينا
مرّي ولو هنيهةً علينا
سحابةً
أو غُصُناً من بانْ
يطفئ هذا الجسد السهرانْ
وافرَحي،
وافرَحي،
أنت أم الريح التي تطرق فوق البابْ؟
آهٍ عليّ فاتني الصوابْ
أخمرة في قدحي،
أم أنني أعبّ من سَرابْ؟

يفصح هذا المقطع، والذي أنقله هنا اتكاءً على ذاكرة معرّضة للنسيان، عن مكونٍ تراثي غائم مع أنه يتلألأ، مع ذلك، في الطبقات القصية من النص، دافئاً كياقوتة مهشمة.

وهيئة الياقوت المهشّم، هنا، ليست نزوة بلاغية لتأجيج الكلام، إن جمرة التراث تنسلّ، إلى هذا المقطع، بخفاء بهيّ، ومفعم باللوعة، لكنها تتشظى قبل أن تحتضنها شبكة النصّ، فلا تعود جسداً أملس، ململوماً على ذاته، أو مستسلماً لصلادته الأولى، بل تغدو ناراً ملتاعة، مفتّتة، تدبّ في المقطع كله، دلالةً وتكويناً، لتشقّ لها مجرى فردياً خاصاً يشوبه التباس خصب وتسريح له الذاكرة.

سأترك الإشارة التناصيّة الأولى، "أودي" جانباً؛ فإن لها نصيباً معقولاً من الوضوح، رغم ما أضفته على مفتتح النصّ من ضراعة غنائية فاتنة (إن أودي هنا، هي أوديت بطلة القصة الشهيرة بحيرة البجع). لا يمكن لقارئ هذا النصّ، إذا كان ذا صلة حميمة بتراثنا الشعري، أن يهرب من ذاكرته، بل لا بد أن تستيقظ فيه قراءاته الكامنة، ولذائذه الملقاة في قاع النفس، أو الخيال؛ فهو يتلقى هذا النصّ على مستويين: أحدهما مستوى متاح للقارئ العام، الذي يمتلك حداً معقولاً من الكفاءة والاستعداد، وأعني به مستوى الاستمتاع الجمالي، التلقائي، الذي يتيحه النص، في حدوده الحالية الملموسة: في تجسّدات اللغة، ومستوياتها التركيبية والمعجمية والإيقاعية، وفي انثيال المعني ووطأة التلفت الشجي. هذا أولاً، غير أن هناك، في ما وراء النص، أي في هيئته الحسية الماثلة، مستوى آخر، لا يلغي القراءة الأولى أو التلقّي الأول، ولا يمحوه، بل يزيده عمقاً إضافياً، في النبرة والدلالة وعناصر التركيب أيضاً. وأعني بهذا المستوى صلة الشاعر بتراثه، أو التفات النص إلى سالف النصوص من جنسه، أو مما يجمعه بها من تضادّ دال، أو تناغم ثري.

إن شيئاً ما من المتنبي، أعني نبرته المكدرة تبث رنينها في ثنايا النص، لتغدو جزءاً من مناخه، جزءه الداخلي، المتوقد، غير المعين بتركيب ما، وكأن تلك النبرة المشوبة بالنشوة والأسى، تدبّ في مفاصل النصّ دون أن نلمس منها إلا طرفاً صغيراً يتدلى من ردائها اللغوي أو هيئتها التعبيرية.

لنتأمل هذا الجزء من المقطع:

أخمرة في قدحي
أم أنني أعبّ من سراب؟

إن هذين السطرين يخوضان، وهما في طريقهما إلى ذائقتي وطاقتي الانفعالية، مياهاً كثيرة؛ غير أن أكثر ما علق بهما من بلل كان من المتنبي تحديداً. لقد جاءا إليّ مضمخين بعطر انفعالي ولغوي خاص، يشيران إلى بيت المتنبي ويقتربان مما فيه من نبرة متسائلة ثملة:

يا ساقيَّ أخمرٌ في كؤوسكما أم في كؤوسكما همّ وتسهيدُ

لكنهما يشقان لهما مجرى خاصاً من الشجن الفردي؛ فقد انعطف بهما الشاعر إلى مستوى يندغم فيه هو والمتنبي معاً. ينخرط بيت المتنبي في بناء مشهد يضجّ بالحيرة، التي تفصح عن ذاتها بهذا التساؤل المرير، غير أن هذه الحيرة سرعان ما تنكسر، أو تخفت أمام هذه الضجة



المحيطة بالشاعر؛ فالشاعر ليس وحيداً، هنا، الأمر الذي يجرد حيرته من وهج العزلة، إن هناك ساقيين اثنين يقومان على خدمته، وهما ساقيان ينسبهما المتنبي، مستعيداً نداء المثنى في الطلليات القديمة، إلى ذاته. كما أنّ هناك كؤوساً عديدة لا كأساً واحدة، يكاثرها المتنبّي ويضاعف من رنينها، عن طريق التكرار في عجز البيت. ورغم التحام المتنبّي بالساقيين عن طريق النداء، إلا أن هناك فجوة تفصل بينه وبين ما يرى من تفاصيل، وكأنه يقف على مبعدة من عناصر هذا المشهد، دون أن يقحم ذاته فيه؛ فليس هناك، في تركيب البيت، ما يلتصق بـ"أنا" الشاعر، أو ينتمي إلى ذاته.

ومع أن التأمل في سطري حسب الشيخ جعفر، مقارنة ببيت المتنبي، يكشف لنا عما هو مشترك بين الشاعرين:

- نبرة التساؤل وأداتها همزة الاستفهام.
- استخدام أم للتعيين.
- الخمر أو الخمرة.
- الكأس أو القدح.

فإنّ التمايز الدلالي والتركيبي بين حالتيهما بالغ الوضوح. إن حسب الشيخ جعفر يستدرج المتلقّي إلى حيرته الخاصة، أو إلى مشهد مفعم بالعزلة: الشاعر يجلس إلى قدحه وحيداً، لا نديم ولا ساقٍ، فليس هناك إلا قدحه هو: "قدحي". ومع أن المتنبي استخدم كلمة "الخمر" وهي مؤنث مجازيّ كونها علامة للتأنيث، فإن حسب الشيخ جعفر استعاض عنها بكلمة "الخمرة" المؤنثة لغة ومعنىً، وكأنه لم يجد كفايته في التأنيث الكامن في "الخمر" فانحاز الى التأنيث الظاهر في الخمرة ليكثف من حضور الأنثى على مستوى اللفظ، في مواجهة غيابها على مستوى الواقع، وإذا كان بيت المتنبي، في شطره الثاني تحديداً، يجعل من الهمّ والتسهيد، وهما اسمان، معادلاً للخمر، فإن المعادل لدى حسب الشيخ جعفر هو الفعل "أعبُّ" بما أضفته عليه علامة التشديد من فائض الحركة والديمومة من جهة، وما أكسبته الذات الفاعلة من إحساس جارف بالخيبة من جهة أخرى.

في بيت المتنبي، مشهد ضاج يقف الشاعر إزاءه، متسائلاً قلقاً وحزيناً، دون أن ينغمر فيه، وهو يتوجّهُ إلى شيء ما، أو كائن ما، يقع خارج ذاته منتظرا منه إجابة أو عزاءً، أما حسب الشيخ جعفر فقد استدرج الشحنة الانفعالية في بيت المتنبي إلى داخله، وأزاحها عن مركزها الخارجي، ليصبح هو منطلقاً ومصباً لفيضٍ داخلي طافح بالتلفت ورفيف الذكرى.

-5-

لا أستطيع أن أتصور حسب الشيخ جعفر في منأى عن ذاكرته، أعني مدخراته من الانفعال والمعرفة. يمكن القول طبعاً إن لكل شاعر امتثالاً من نوع ما لذاكرة شعرية أو انفعالية يقظةٍ، غير أن الأمر، بالنسبة إلى حسب الشيخ جعفر مختلف تماماً، لأن للذاكرة في معظم قصائده نشاطاً لا يهدأ، فهي مبتدأ القصيدة أو نهايتها، أو هي المبتدأ والخاتمة معاً، وما بينهما يرتطم موج الداخل جيئة وذهاباً بين الراهن الماثل للبصر والغائب المخترق بالبصيرة.

الذاكرة تمثل، في رأيي، معظم البطانة الوجدانية والمعرفية أو السردية للكثير من قصائد الشاعر، كما أنّ هذه الذاكرة تبدو أحياناً وكأنها، في بعض شعره، المعادل الضدّي، للواقع المعيش الذي يتمدد خارج نصوصه. إن الشاعر حين يحضر مادياً في "الآن" و"الهنا" فإن نيرانه الشعرية تشبّ في مكان آخر، وفي زمن مختلف. تندلع "هناك" وفي "ما مضى". يحدث هذا غالباً وبوتيرة تستدعي الوقوف والتأمل.

حين كان يقيم في موسكو، للدراسة، كانت طفولته الشعثاء، ومشاحيف الصيادين، وأنين الريح بين البردي تؤكد حضورها دائماً في قصائده، وكأنّ ثمة ناراً نحيلة صافية قادمة من بعيد، لتمدّ الشاعر بدفء الروح ونضارة الجسد في تلك الليالي الفضية القارسة. هل كانت الذاكرة أشدّ ضراوة من خبرة الجسد أو مغامرته؟ لا أعتقد ذلك. لكنني ميال إلى القول إن الذاكرة كانت تشق طريقها إلى قصائد الشاعر بوطأة أشدّ مما ينجزه الجسد من حضور حسّيّ آنيّ، حتى يبدو لي، أحياناً، أن الشاعر كان يرجئ التعبير عن خبرة الجسد إلى زمن آخر، زمن تنضج فيه الخبرة وتبلغ اختمارها المهلك، بعد أن تتحول إلى ذكرى.

بعد أن عاد إلى بغداد في أواخر الستينات، كان حسب الشيخ جعفر يترك، في الكثير من قصائده، أبواب ذاكرته مشرعة على الجهات كلها، الأمكنة والأزمنة، الأساطير والتقاليد الشعبية، غير أن ذلك كله كان يأتينا مقنعاً، غائماً، كالهاجس، أو الحلم. في بغداد، كانت ذاكرة الشاعر، تأخذ مداها في الاغتراف من ماضي الجسد: من فتوحاته الحسية، ومن ملذاته الحارقة بعد أن تحولت إلى خبرة موغلة في الغياب، ولم يعد للشاعر من حيلة غير التلفت إليها ملتاعا.

إن المقطع التالي من قصيدة "قارة سابعة" يؤكد، ربما، ما قلته في هذا الصدد:

أتسمعينَ؟ الحبّ في السرير كالرحيل في السفينةِ،
القهوة في الصباحِ.. قهقهاتنا الواعدةُ،

التصاقُ
ثوب المنزلِ النديِّ بالثديينِ، تسريحتها الهوجاءْ
جارتي الفارعةُ الشقراءْ
تطرق بابي، عادةً، في الصبحِ
تأخذ مني علبة الثقابْ
وفمها المنفرج الكبير مثل الجرحِ
يطفح بالرغابْ.

إن هذا النصّ المفعم باللذة، لا يشتبك مع الراهن ولا ينطلق منه، أعني لا يتشبث بالـ"هنا" و"الآن" سياقا واقعياً ماثلاً، بل يقبل علينا من المنقضي والغارب. أعني من زمان ومكان بعيدين لكنهما، مع ذلك، لا يزالان يتلألآن في الذاكرة. إنّ الشاعر يجسد هذه التجربة بلغة تتنقل، ببراعة مدهشة، بين السرد والحوار، الحركة والتأمل، الحضور والغياب، تدافع التدوير وغنائية التقفية. الذاكرة، هنا، تسلك، وإنْ بطريقة معكوسة، ذات الطريق التي كانت تسلكها في قصائد الشاعر إبّانَ دراسته في موسكو؛ فهي تنفصل دائماً عن الجسد المزروع في اللحظة والمكان الراهنين لتبدأ نشاطها من هناك، مترعة بالألم أو اللذة، في مغايرة زمانية ومكانية درجت على ممارستها باستمرار.

--6

في ذلك الضجيج الستيني، الذي كان يتعالى منفلتاً دونما معايير حيناً، أو محتكماً إلى قدْرٍ من الانضباط حيناً آخر، انبثقت قصائد حسب الشيخ جعفر. كانت تتصاعد بانثيال جديد ومعافى، غير أنها كانت مشدودة، في الآن ذاته، إلى ميراث وجداني وشعريّ لا تريد التفريط به من جهة، ولا تريد الامتثال له تماماً من جهة أخرى .

في تلك المرحلة المزحومة بالتجريب ومشاكسة السائد الشعري حيناً، والقطيعة مع الماضي، حتى القريب منه، حيناً آخر، بدا حسب الشيخ جعفر منتمياً إلى زمن أكثر بهاءً وأقل مشاكسة: صوتاً شعرياً، يخرج، مصقولاً وصافياً وشجياً من ذات فوّارة بالقلق والحنين، دونما ادعاءات ودونما حذلقة. وفي الوقت الذي كان فيه شعراء الستينات، أو معظمهم على الأقل، يغذّون السير، كلّ على هواه، إلى نهاية محتومة، أو مصير محفوف بالشكوك. كان حسب الشيخ جعفر، ومعه قلة من جيله، يتجه إلى خيارات شعرية مدروسة بعناية، ومفتوحة على فضاءات من الاختمار المؤكد.

كانت قصائده، في الغالب، تبدو وكأنها تنضج على نار رعوية مرفرفة: يلفحها، دائماً نسيم يهبّ من نايات مجروحة، ومخيلة منقوعة بالخضرة. لذلك فإن صوته الشعري لم يكن خارجاً من أزقة المدينة، التي لم يتورط فيها شعرياً إلا في النادر من قصائده، كان حسب الشيخ جعفر يحتمي من المدينة بفيض من ذاكرة برية خضلة، ومخيلة دائمة التلفت إلى ما مضى.

-7

استطاع حسب الشيخ جعفر، في "الطائر الخشبي"، أن يختطّ لقصائده مساراً إيقاعياً خاصاً به، يقوم على التدوير غالباً حيث تتدافع القصيدة، وتتنامى عروضياً ودلالياً دون عائق من تقفية محتّمة في نهاية السطر الشعري.

القصيدة، في هذه الحالة، جملة شعرية تفيض في حضن جملة أخرى تالية لها، وهكذا حتى يبدو المقطع الشعري كله أو القصيدة كلها، أحياناً، مجموعة من الجمل التي تتوالى دون وقفات لتشكّل، في النهاية، تصبح نهراً إيقاعياً ودلالياً مترابطاً، يتدفق بدافع التجربة وضغوطها، ودواعي الإفصاح الجمالي عنها.

وربما تمثل تجربة حسب في التدوير إنجازه الأرقى؛ لقد كانت، وفي "الطائر الخشبي" تحديداً، محاولة جريئة لكسر رتابة الإيقاع وتماثله في الكثير من القصائد الحديثة. كان التدوير أحد المكونات المهمة في عمارة إيقاعية متموجة وبالغة الثراء، أما عناصرها الأخرى فتتشكّل من تلك الوثبات الأخّاذة بين بحر وآخر تارة، والمزج البارع بين التدوير والمقاطع الغنائية المقفاة تارة أخرى. وخلال مجموعاته اللاحقة، "زيارة السيدة السومرية"، و"عبر الحائط في المرآة"، و"قارة سابعة" كان حسب الشيخ جعفر يصل بتجربته في التدوير إلى أقصى مدياتها حتى بدت وكأنها، في بعض قصائده، فيض من المهارة والصنعة حين تنفصلان عن بواعثهما الروحية، وتغدوان هاجساً شكلياً ملحّاً، لا يتجاوز ذاته أحياناً. غير أننا، وأمام الكلّ الشعري الذي أنجزه حسب الشيخ جعفر، لا نجد أنفسنا إلاّ ّأمام شاعر من طراز خاصّ، ترك آثاراً عميقة في تربتنا الشعرية العراقية والعربية. كان يصنع من طينتها الحارة عالماً شعرياً يشهد له بالفرادة دائما. ولا ينتقص من منجزه الحقيقي أن منحنى صعوده كان يتعرّض، أحياناً، لانحناءات هنا أو هناك. ولا تضيره أن عملاً، من أعماله المتأخرة خاصةً، لا يقدم ما يكفي من البراهين على أنه جزء حيّ من مسيرة في منتهى اكتمالها الشعري.

شاعر وناقد من العراق



القبض على الأزمنة في دائرة القصيدة

حاتم الصكَر

في حوار مع الشاعر حسب الشيخ جعفر يقول "في القصيدة الواحدة كنتُ أنتقل بحرّية بين بغداد وسومر، وموسكو والعمارة، بين الأزمنة الغابرة والوقت الراهن، مرورا بالأزمنة العديدة الأخرى" (1).

إن وجود حسب داخل تجربة ما عُرف اصطلاحاً بالشعر الحر بطريقة الرواد، تتأكد من تعالق أبرز المؤثرات في نصه: ذاكرةً ومخيّلة تعملان بتدافع وتقابل وتوال أحياناً. وهذا يفسر في شعر حسب ظواهر رُصدت نقدياً، منها:

تمازج الثقافات دون عقدة أو شعور بالنقص أو الخوف من المثاقفة مع الآخر، من خلال التعرف على أدبه وثقافته وحضارته، والنهل منها لتعميق التجربة الشعرية، ونقلها إلى العربية لتعميق مجرى الشعرية العربية وضخها بروافد جديدة.

السفر الحر عبر الأزمنة والأمكنة امتداداً من اعتقاده بالمواطنة الإنسانية، والعيش في أزمنة متعددة، يسترجعها إنسانياً، بإحساس حضاري يتخطى حواجز الانتماءات الهوياتية الضيقة، وذلك أتاح له استكمال تجربته في السفر الحر عبر الأزمنة والأمكنة، واقتراض الرموز والأساطير محلياً وعربيا وعالمياً، ومن حضارات مختلفة.

العودة من تلك الأسفار إلى بؤرٍ مكانية وزمانية، لها في ذاكرته أثرها الراسخ، هي في الأغلب طفولته وصباه في قرى على حافة الأهوار في مدينة العمارة جنوب العراق، والتي غادرها فتياً إلى بغداد ثم موسكو للدراسة الجامعية، فيتمثل تلك البؤر في القصيدة، حنيناً ونداءاتٍ ملآى بالتوق للإمساك بها، كما في الصور والأخيلة.

عبدالباسط الخاتم

لم تكن محاولات التدوير الشعري السابقة على القصائد المدوَّرة للشاعر حسب الشيخ جعفر تتوقف عند المبرر الفلسفي والفني والموضوعي للتدوير، بل تكتفي بالاهتمام بالشكل السطري، والإيقاع المتواصل في نظام التفعيلة، والمقطعية التي تتسم بها الكتابة بالتدوير. نذكر في هذا المجال عدة محاولات سبقت تجربة القصيدة المدورة لدى حسب الشيخ جعفر. فللشاعر خليل الخوري عام 1958 نص بعنوان "الشمس والنمل" (2) يرد فيه:

الشمس تشرق فوق مملكة النمال،
وتسلم النمل الملون للمتاهة،
والمتاهة حفرة الصمت الكثيف، وعقدة الأفعى، وبئر دون قعر
غير أن النور وعد بالظلال ومن يرى النور المشع يرى الظلال....

ولا يخفى ما في النص من تكلّف في اطّراد التداعيات المفرغة من ترابطاتها الداخلية كمكونات نصية. وليس فيها بعد تأملي أو سردي يستثمر البنية السطرية في التدوير. وهي غير مكتملة التدوير في النص كله، بل في أجزاء منه. كما أن الأشطر لا السطر المتصل هي الهيكل الذي انبنت عليه تلك القصائد، مما يجعلها غير مكتملة التدوير، وما تتطلبه سطريته الشبيهة شكلياً ببنية البند.

ومثلها قول الخوري في "الرؤيا المكبَّلة" المكتوبة في عام 1961:

أنا في انتظار المعجزةْ
من أينَ؟
لا أدري ! ولكني هنا ألتاثُ
يوجعني انتظار المعجزةْ
الصمت في الأغوار يزحفُ
يأكل الأبعاد يفترس الزمانْ (3)

فالأشطر واضحة الثبات على بنيتها، وثمة وقف في الأشطر، فيسبّب سكون الروي توقف التدوير.

وليوسف الخال نص في العام نفسه بعنوان(الحوار الأزلي) (4) ومنه:

توارينا/عن الأبصار أكفان من الرمل غبار ذرّه الحاضر في
ملاعب الشمس تقولين/أنا لما ازل طفلاً تأملني فللطوفان
آثار على قميصي الرطب وفي عينيّ أسرارُ عذارى
لم تفق بعدُ.................

وواضح هنا الاضطراب الإيقاعي، والانصياع للوزنية التقليدية، بدليل التوقفات في الإيقاع. والخلل الوزني، ومجانية التداعيات التي لا تمسك بآلية من تقنيات القصيدة المدورة.

لكن حسب ينطلق في كتابة القصائد المدوّرة من قناعة فكرية، تتجسد فنيا وبتواتر واستمرار على الكتابة، بينما انسحبت المحاولات الأخرى وتوقف كتّابها عن تكرار الكتابة بها. وقد كانت قصيدة "قارة سابعة" في ديوان حسب "الطائر الخشبي" المكتوبة عام 1969 أولى محاولاته التدويرية، لكنها كانت مدوّرة جزئيا، إذ تخللتها أبيات في أشطار منفصلة أشبه باللوازم بين التدوير، وليست في سطور متصلة.

وترسخت تجربة حسب في "زيارة السيدة السومرية" في الاتجاه إلى التدوير الذي عُرف به في تجارب شعرية متعددة، اعتقاداً منه بأن ذلك البناء يوائم ما تتضمنه قصيدته من سفر وعودة للأزمنة والأمكنة، ومحاولة القبض عليها لغوياً وصورياً ثم مزجها في النص.

فالتدوير الشعري قائم كلعبة فنية كما

سماه حسب في مقابلته المذكورة آنفاً لأن "القبض على الزمان والمكان هو لعبة التدوير الشعري، القبض عليهما وتهشيمهما، أو المزج بينهما، أي أنك في الوقت نفسه، وفي البؤرة الشعرية نفسها، يمكنك أن تكون في العديد من الأزمنة والأمكنة المختلفة" (5)، وذلك يفتح أمام الشاعر طرقا مبتكرة، أغنت القصيدة الجديدة من جهة، وميزت الشاعر بخطاب فلسفي يبحث في جوهر التدوير من جوانبه الرؤيوية، والحضور المتعدد في اللحظة نفسها، وهو ما يتعارض مع الاندفاع الغنائي والجيشان أو الهيجان اللغوي والصوري في شعره الأول، والمتأثر بسياقات تجربة الغربة أيام الدراسة في موسكو لسنوات.

وهذا يفسر عودته للغنائيات وإيقاعاتها في شعره التالي لمرحلة لقصيدة المدورة، فكأنه أحس باستقرار ما، يوقف ذلك الدوران والبحث والسؤال، فأنتج ذلك الاستقرار اللاحق لمرحلة التدوير دخوله النهائي في تجارب شكلية يغلب عليها اللجوء إلى قاموس تغريبي بسبب تراثية المفردات، واتكائه على سرد الحكايات والأمثولات، مع استعارة شكل السونيتات في هيئتها الخطّية أحياناً كثيرة، لخلق نوع من الانضباط في الهيئة الخطّية للحكاية، وجرسها الموسيقي المناسب للسرد الحكائي وما فيه من شعبوية، حاول حسب أن ينتشلها منه، فأردف كل نظم للحكاية بخلاصة هي بيتان يختتم بهما أبيات السونيت الأربع عشرة. وهي تعيش في أغلبها على قصص الحيوان وسواها مما زخرت به كتب التراث العربي والشعبي لاسيما كليلة ودمنة، وعالمياً حكايات إيسوب ولافونتين.. (6) وقد غطى ذلك الامتثال لما يشبه اللزوميات على عمق الأفكار وتأملات حسب في الزمان والمصائر. وتشبيهها باللزوميات مستنبط من تشابه العزلة التي عاشها حسب وجودياً وفكرياً، والحزن الغالب على ملفوظه الشعري، وشعوره بالفقد والحنين لما لم يحصل في حياته، واستمرار البحث عن مجهول يشبه وعداً كثيراً ما شبهه بكنز الحكايات المخبوء في جرّة في مكان ما لا يصله الإنسان .

وقراءة "قارة سابعة" تعكس وجود عثرات المحاولات الأولى رغم إيقاعها الملحمي الذي يشي به طول القصيدة بمقطعيها.. فهو يقول فيها:

".. في هدأة العباب، أبحرتُ، طويلاً، عاشقاً منحدراً أبحرتُ، تغوي زرقة اللؤلؤة المصون، يغوي الزبد الهائج والزوابع، الدودة في قوائم السرير، أبحرتُ ثقيلاً هائلاً تحملني وزينا إلى اللاشاطئ، القرار يغوي، الغرق الأخضر يغوي، البجع المصطفق النائح يغوي، الموت في البنفسج الموت بطيء، عاشقاً أدخل، لي ينفتح الخليج يصفو، امرأة تحمل لي البحر على خفق يديها، امرأة تطرح عنها الطحلب الطري تأتي كالصدى حافية، تفيض في السؤيؤ تحتي مثلما يندلق الفرات تحت النخل، تحندتي الألق الطافر في الخلجان، تحتي ذروة الموجة حين تشب عالياً.." (7).

ومراجعة نص القصيدة يوضح اقتصارها على سرد ذاتي يكون فيه الشاعر سارداً دوماً. ولتصوير اللحظات الإيروتيكة الطافحة بالشبق، واستذكار اللقاء الجسدي بالمرأة، وما ينضح به النص من غواية يمثلها تكرار الفعل (يغوي) وطقس الإبحار الذي استعاره الشاعر لتصوير اللقاء الجسدي. ويظل النص أسير هذه اللحظة. وقليلاً ما تمازجت الأمكنة والأزمنة واقتصرت على استرجاع أشياء

عبدالباسط الخاتم

المرأة في تفاصيل غرفتها وحديثها وتمنعها والإسهاب في وصفها.

فنياً تخرج القصيدة من دورانها لتستحيل إلى أبيات شطرية، منصاعة لإغواء آخر هو الموسيقى التي تهبها القافية، قبل العودة إلى التدوير في مقطع داخل القسم نفسه. وبذا يخيل للقارئ أن الشاعر تعب من دوران النص، وعاد للنظام التفعيلي الحر في التقفية وهيئة الشطر الشعري.

سننتظر التجربة اللاحقة المتمثلة في قصيدتين في ديوان "الطائر الخشبي" هما "الرباعية الأولى" و"الرباعية الثانية" المكتوبتان ببغداد عام 1970 بعد عام على تجربة "قارة سابعة"، وصلتهما بالتدوير أقوى وأكثر نضجاً..

تتمتع الرباعيات بتدوير كامل على امتداد القصيدة كلها، وأعده التدشين الحقيقي الناضج لهذا الشكل الذي سرعان ما سينتشر، و يحتذيه شعراء كثر، بل يغدو من علامات الحداثة الشعرية الوزنية، ثم ينتقل ليشيع في نوع أكثر حداثة هو قصيدة النثر، المهيأة أكثر من سواها بسبب نثريتها لتقبّل التدوير، وبعد أن يكتب حسب "الرباعية الثالثة" عام 1971 يستمر في اعتماد هذه التقنية في ديوانه اللاحق "زيارة السيدة السومرية" التي حملت بعض قصائده صفة التدوير أيضاً، مثل "الحانة الدائرية" و"الدورة"، ثم يخف التدوير ويختلط بالشطر الشعري في ديوانه "عبر الحائط في المرآة" 1977. إن المؤثر الموسيقي الكلاسيكي واضح في افتراض الصلة مثلا بين أجزاء الرباعيات الثلاث داخليا وبين بعضها البعض خارجيا، فقد كتبها الشاعر في أزمنة مختلفة، لكنها تكمل بعضها. فيتم بناء الرباعية الأولى عبر أربعة مقاطع مدورة تفصل بينها لازمة قصيرة، تُختم بلازمة الختام التي جاءت على بحر غير ما نظمت به الأجزاء الباقية. وأجد أن الرباعيات كانت اختياراً مناسباً من الشاعر لبيان التشابه بينها والرباعيات الموسيقية، حيث اختلاط الآلات الأربع في الموسيقى الكلاسيكية الرباعية وبين رباعياته المدورة المازجة بين أزمنة وأمكنة متعددة، فكأنها الأصوات المشتبكة في المعزوفات بسبب امتزاج الآلات الأربع..

تتجسد في "الرباعية الثانية" رؤية حسب الشيخ جعفر للحضور الزماني والمكاني في النص دون حواجز أو فواصل؛ فالماضي والحاضر والمستقبل تصطف مع بعضها، وكذلك الأمكنة الريفية والمدينية في العراق والغرب يضمها سياق واحد، ما يتيح للشخصيات أن تحضر متزامنة رغم تنافرها: بائعة في متجر ببغداد، وتاييس التي تأخذ وجهها عبر الزجاج، وامرأة القيصر التي يرد ّعنها المغول الذين لم تعش زمنهم، فيما يكون الراوي يوسفا معشوقا ومتشردا في البارات، وابن فلاح تتشقق راحتاه بمناجل الفلاحة. ونلاحظ أن ثمة اختلاطاً في احتدام التدوير واستمراريته التي توحي بالنزف الشعري الذي لا يتوقف.

إيقاعيا تتوزع القصيدة على أربعة مقاطع غير مرقمة، تتكفل القراءة باستكشافها بدليل نهايتها والنقطة التي تنتهي بها العبارة الأخيرة، وبالانتقال إلى تفعيلة بحر آخر، والختام بنهاية أخرى.

ويمثل استهلال الرباعية كشفاً عن خطة النص ومغزى التدوير فيه، فقد حضرت مدن دون منطق جغرافي على خرائط الواقع. وكذلك في زمنيتها وشخصياتها. إنها فضاء للخيالات والتداعيات تدور بحرّية وفّرتها البنية السطرية للقصيدة،

عبدالباسط الخاتم

واتسعت لتحتوي رغبة الشاعر في العثور على الجمال الأزلي. وهو ما يجسده المقطع الاستهلالي حيث الجواري والعشيقة والحانة والمقهى وموائد البار والجرائد كإشارات عصرية، فيما ترد إشارات من أزمنة وأمكنة بعيدة، مثل رد المغول وامرأة القيصر والكهوف وتاييس وحوائط بابل:

"ألمُّ الغبارَ القديمَ، ألمّ الصدى عن تصاوير وجهي، الليالي هوادجُ فارغةٌ والجواري لهنَّ الأراجيح والظل، ينظرن لي باشتهاء، ويغزلن وجهي خيوطا تبعثرها الريحُ، تلقي بها في مقاهي الدخان وحاناته، كلَّ فجر بعينيَّ هاتين أبصر وجهي قشورا وأوراقَ خسٍّ يلمّونها عن موائد بارٍ، ويلقي بها في البراميل وجهي، الجرائد تُكنس.

وجهي اصطفته المليكةُ، أجلسَتْها ذات قرن بحجري، وحدثتها عن أبي والشقوق التي خلَّفتها المناجلُ في راحتيه،.. ومعشوقتي امرأةٌ في الثلاثين مرّت عليها القرون ولمّا تزل في الثلاثين، في النخل تغلي الظهيرة والرز يشهق ندبان، جاءت تراودني،

يا لَفخذين ممتلئين، افترشنا السنابل.. لي ليلة عشت فيها ثلاثين قرنا أردّ المغول عن امرأة القيصر، انشقت الأرض، ردّت إليّ الكهوف أنين الوحوش التي انقرضت، دارت بنا السفن الكوكبية أفزعنا حين حطت تألق تاييس، صرنا تماثيلَ في الكوكب المعدنيّ،.. الجواري لهنَّ الأراجيح والظل، الذراعان ينفتحان إلى جانبيها طويلا.. ذراعاكِ في الريح قشٌّ، وكوكبنا حفنة من غبارٍ، ألمُّ الصدى عن حوائطَ بابلَ،، في أيّ آجرّةٍ وجهها؟ أيها الكاهن الحجريّ.. المغول انحسروا عن لحم تاييسَ، بكت ضاحكةً عبر الزجاج.." (8).

في (الرباعية الثالثة) يتخذ حسب إيقاعا محيرا، لأنه تنازل عن التقسيم الرباعي لصالح التذكرات المنثالة بحريّة، خالطا تفعيلاتٍ أكثر من بحر. وكأنها عدوى مزج الأزمنة والأمكنة، التي قصدها في كتابة مدوراته. كما أنه ظل السارد الداخلي لوقائع النص وأحداثه ومصائرها. ويكون استهلالها:

"أنا الكوكب الأسود، انتشروا في المقاهي، اشربوا الشاي، وحدي أقهقه في وجه تمثالي الحجري. الصبايا النحيفات يرقبن في فندقمثقل بالثريات، يرسل برقية" (9).

وهي مكتظة بالرموز والأمثولات مختلفة المصادر، من أبرزها القارب الذهبي الذي يظن القرويون أنه كامن تحت التل، ولايظهر إلا ليلاً، والجنية ذات الشعر الذهبي التي يعتقدون أنها تعيش في قصرها الذهبي في أعماق الهور، وتختطف الصياد الذي لا يصل مع رفاقه، فتأسر زورقه بجدائلها (10).

وأحياناً تشي عناوين القصائد المدورة باستراتيجية التدوير، وتَلازم البعد الفلسفي والإيقاعي فيها.. فهناك قصيدتا "الحانة الدائرية" و"الدورة" (11).

تبدأ قصيدة "الدورة" مثلاً بانتظار الباص باكراً، ما يمثل لحظة السرد المتحينة زمانياً، وتنتهي بإدراك آخر باص بعد سهرة ليلية، تتراءى فيها شخصيات تتضمن القصيدة أقوالاً لهم، وضعها الشاعر بين قوسين، فكأنها عمل درامي يسوده الحوار غير المقنن، بل الخاضع للتداعي والدوران الحر في المكان والزمن أيضاً.

المؤثرات والدوافع

وإذا شئنا البحث عن المؤثرات الفاعلة في تجربة كتابة المدورات التي دشنها حسب الشيخ جعفر نهاية عام 1969 وانصرف إليها تماما، وعكف عليها في السبعينات فسنجدها:

- أولاً: في الحنين واللهفة المفرطة في الجمع بين الأمكنة التي عاشها عابراً، وتلك التي سكنها وأقام فيها حاضراً. وانتهت تلك الرحلة من الماضي المكاني والزماني إلى الحاضر ببعديه، وإلى عودة للمكان الأول. فعاوده الاشتياق إلى تفاصيل الأمكنة التي عاشها مرتحلاً، وقارن أزمنتها بما حصل له في عودته. والعودة هي دوران في الزمان والمكان يناسبان التدوير كلعبة فنية بوصف حسب الشيخ جعفر، لاستحضار الأزمنة والأمكنة في البؤرة الشعرية ذاتها، أي النص.

- ثانياً: في البحث عن موشور زمني ومكاني تنطلق منه القصيدة، وتدور في الزمان والمكان. وهنا نقترب من تجريب الكتابة بالتدوير.

ثالثاً: الرغبة في اجتراح شكل مّا يكون حلاً لأزمة القصيدة الحرة (= التفعيلية) بعد أن تجاوز الستينيون من جيل حسب كتابتها، واستداروا لأشكال أكثر حداثة، أعني قصيدة النثر، إلى جانب التجديد في الشكل التفعيلي للقصيدة، وتهدئة موسيقاها، وتفتيت سطرها الشعري القصير وانطلاقاً صوب صفاء إيقاعي يهجر رتابة القافية وترددها المتواتر كعنصر موسيقي. وهو ما تمثله بوضوح ما وصلت إليه قصيدة سعدي يوسف.

- رابعاً: اتجاه حسب الشيخ جعفر إلى السرد في القصيدة وتخفيف غنائيتها. وهذا يتيحه الشكل المدور، باتساع سطره واستمراريته. فهو يتقبل التوسيع السردي والنمو الذي تتطلبه آليات السرد وتَتابع أحداثه ووقائعه. فيضم السطر تلك الأسطر النثرية، ولكن في إطار التفعيلة التي تنتظم المدورات.

- خامساً: المؤثر الفلسفي الذي أتاحته تأملاته في شتات الأمكنة وتوالي الأزمنة، وانعكاساتها الوجودية على الإنسان وأفكاره. إذ كثيراً ما انشغل الفلاسفة الوجوديون والكتّاب المتأثرون بالفلسفة عموماً في أعمالهم، بتأمل المصائر والمشكلات المعرفية التي تثيرها تلك التأملات. وهذا ما يصرح به الشاعر ويسمي مصادره إذ يقول:

"إن الدافع الأول إلى التدوير في القصيدة كان عندي دافعاً نثرياً، وليس شعرياً، إنّ ما دفع بي إلى التدوير هو ما كنت قرأت من أعمال بروست وسارتر،.. ومسرحية 'مابعد السقوط' لآرثر ميلر، وعدد آخر من الكتابات الروائية" (12).

- سادسا: الموسيقي والثقافة المرتبطة بها والتي اكتسبها خلال إقامته في موسكو (1959 - 1965) وحضوره الحفلات السيمفونية والأوبرالية، وتضمينه إشارات منها، ومن سماعه الشخصي للموسيقى الكلاسيكية في العديد من قصائده.

اعتاد حسب كما يعلن في مذكراته أن يواظب على حضور تلك الحفلات خلال دراسته، وأفاد من تكرار لوازمها وتقسيمها الهارموني وتوزيعها، وبنائها النغمي في معمار قصيدته، حتى قبل تجاربه التدويرية، فهناك تَمثّل للعودة والتقاطع والمزج و التنوع والتصاعد الذروي في السمفونيات خاصة، والنهاية الساكنة بضربة قوية أو قَرار بالمصطلح الموسيقي.

- سابعا: يمكننا أن نعد شعر البند بهيئته السطرية وترابط تفعيلاته واستمرارية إيقاعه من المؤثرات في تجربة القصيدة المدورة شكلياً. فبين النوعين اختلاف في المحتوى والاستراتيجية النصية دون شك، لكن الشكل في النوعين لافت في تشابهه، ما يؤكد وجود البند مؤثراً واضحاً في التدوير. وربما بسبب قراءة حسب لنماذج من شعر البند أتاحها كتاب عبدالكريم الدجيلي "البند في الأدب العربي" (1959). والبند يقوم إيقاعياً على استمرارية وزنية سطرية لا شطرية. أي أنه يبدأ وينتهي دون توقف عند نهايات الأشطر. فيبدو البند أشبه بجملة شعرية واحدة (13).

لقد كان التدوير استمداداً من شعر البند الذي كتبه شعراء العصور المتأخرة كشكل وسيط بين الشعر والنثر، خاتمين فقراته المتصلة على السطر بأسجاع، كان تَباعدها يضعف دوي القافية وموسيقاها الخارجية، ويمنحها وظيفة بصرية تتعين بالكتابة، ما جعل بعض العروضيين التقليديين يعدّونه نثراً فنياً.

- ثامنا: وهو يستجيب لرغبة الشعر في السرد الشعري، فكانت الحكاية مثلاً وتضمين الأساطير والخيالات الشعبية أحياناً جزءاً من شعرية القصائد المدوّرة. وهذا يؤكد أن النزعة الحكائية لدى حسب كانت من دوافع الاستمررية السطرية التي اقترحها التدوير. وربما نمت تلك الرغبة لتنحرف بنصوصه لاحقاً إلى نظم الحكايات وهو ما أوقف عيه شعره الأخير بعد مرحلة التدوير.

تاسعا: ختاماً أشير إلى سبب يصفه حسب بأنه "شخصي" لا ندري مدى أهميته في التجربة، كون الحدث يمكن أن تحتويه قصيدة غير مدورة أيضاً. والسبب الشخصي هو رؤيته لفتاة جميلة تعمل في مخزن باتا لبيع الأحذية ببغداد يصفها الشاعر بالقول "إن لها جمالاً تراجيدياً خارقاً يذكرني بالجمال البابلي القديم، وتايسيس في رواية أناتول فرانس التي أخذت في القصيدة وجهاً آخر.. وجه الصبية عبر زجاج المخزن" (14). والشاعر يتحدث هنا عن "الرباعية الثانية" التي كتبها عام 1970 في بغداد. يعد حسب وجه الصبية باعثاً على التدوير. لكننا نعلم أن "قارة سابعة" قصيدته المؤرخة في 1969 هي أول نص كتبه بطريقة التدوير. بينما كتب "الرباعية الثانية" بعد ذلك بعام. فهل يقصد أن استقراره على التدوير كان بسبب رؤية جمال الفتاة؟

التلقي والقراءة النقدية

لا تزال قراءة المدوَّرات من قصائد حسب الشيخ جعفر بعيدة عن مقاربة المشغِّلات الفلسفية للتجربة، ليس لأن الدوران الفكري مرتبط باختلاط الأزمنة والأمكنة: قديمة ومعاصرة، ما انعكس على البنية السطرية للمدوَّرات. ولكن لكونها تغاير ما عرف عن شعرية حسب المستندة إلى غنائيات وتقاليد تعود إلى تمسكه بوزنية خاصة وتقفية، تمثلان عصب الموسيقى الشعرية لديه. أما في المدوَّرات فقد لجأ إلى ضرب من الاستمرارية السطرية التي توجب على القارئ أيضاً أن يواصل القراءة دون توقف، مسافراً عبر هذه التنقلات الزمنية والمكانية، والصور التي تتمازج، محققة ما يصبو إليه من تمازج الزمان والمكان، كخطوة لاحقة على محاولة القبض عليهما في مرحلة القصيدة المدورة.

نقدياً تم استقبال تجربة التدوير بحذر، ولم تستوعب أغلب ما اطلعنا عليه من مقاربات تلك التجارب، وما كان حسب يفعله بأزمنة القصائد وإسقاطها على الأمكنة والشخوص. وانتبهت أغلب القراءات إلى التمدد السطري في مدورات حسب، واستمرارية الجملة الشعرية، ولكن دون تأويل مغزى الدوران الفني والفكري، وما يتطلبه جمالياً في

القراءة.

لقد كان ما ورد في نازك الملائكة في كتابها النقدي الرائد "قضايا الشعر المعاصر" في طبعته الثانية، وفي كتابها اللاحق "سايكولوجية القافية ومقالات أخرى"، من أكثر المناقشات اللافتة في رفضها للمحاولة، وقولها إن التدوير "يمتنع" في الشعر "الحر"، وهي ترفضه حتى في تجارب مخففة أولى سابقة على حسب، وغير ممتثلة للتدوير السطري تماماً. وتعكس من جانبٍ آخر رافضٍ للتجربة ما في المدورات من مزايا جمالية، استفزت الثوابت لدى نازك الملائكة، وتلك القواعد التي وضعتها لشعرية القصيدة الحرة.. وأهمها مخالفة المدوّرات لما يتطلبه موقف المشافهة والإلقاء، والتلقي الشفاهي (=السمعي). فالقراءة السطرية للمدورات تلغي البيت والجملة الشعرية المنتهية بدلالتها. وتقترح جملة شعرية طويلة هي في الواقع المحصلة الدلالية للنص، وانسجام إيقاعيته معها.

تستخدم نازك مصطلحات مستمدة من المرحلة الشفاهية للقصيدة العربية والإلقاء كقناة توصيل، والسمع لا القراءة البصرية كوسيلة تلقٍ للنصوص الشعرية، ومن اعتقادها بأهمية الشطر الشعري والقافية التي تنتظم النص كرابط موسيقي، تؤذِن بانتهاء جملة وبدء أخرى. ولذلك تقول مثلاً إن التدوير قصيدة ذات شطر واحد "ينبو عن السمع". وتقصد "السمع الموسيقي" كما تسميه، وتشخّص ما تصطلح عليه بـ"نفور السمع" لوجود هيئات نصية لا تراها ممتثلة للنظام الشطري .كما أن القصيدة المدورة تتعب السمع، وتجعل التنفس صعباً لاسيما عند الإلقاء. ويتعب حتى من يقرأها قراءة صامتة (17). والتدوير عندها هو المنصوص عليه في كتب العروض العربية القديمة، والمتصل فقط بشطري البيت كضرورة حين لا تكتمل التفعيلة، ويتعارض المستوى الخطي للشطر، مع المستوى الإيقاعي في البيت الموزون .

وحين تنسب للقصيدة المدورة "سلبيات" كما تسميها، تضع في مقدمتها: إن القصيدة المدوّرة تعتمد "الترادف السريع الذي يبعث على الملل والرتابة، ويتعب السمع.. ويضايق الحس الجمالي للقارئ" (18).وهي كلها حدوس وأحكام "جمالية" دافعها الذوق، ولا مجال للتحقق النقدي منها. كما أنها تشخّص فنياً بعض السلبيات في القصيدة المدورة بحسب اعتقادها، ومنها أنها قتلت تعدد الأشطر، وأجهزت على القوافي، وأشاعت جوّاً كابوسياً، وتركت أثراً نفسياً غريباً .وذهبت بعيداً في ربطها ما أسمته الذل السياسي بالخذلان واليأس في القصيدة المدورة، والضعف في مقاومة الاستعمار والاحتلال. واختارت قصيدة "أوراسيا" لحسب الشيخ جعفر مثالاً على خلو النص المدوّر من "الإرادة"، وأن كاتبها "إنسان قلق مزعزع غير مستقر" يدل على ذلك خلو النص من القافية التي هي وسيلة قتالية كما تقول (19).

يتحصل من موقف نازك من القصيدة المدورة المكرر في كتابيها، أنها تقايس البنية السطرية والمضمون في القصيدة المدورة ولكن بأحكام استنبطتْها من الشعر التقليدي ذي الشطرين، دون التفات إلى الحاجة النفسية للتدوير، وتجسيد إحساس الشاعر بالزمن وحركته. ولم تلتفت إلى ما يبرر الجملة المتصلة لدى حسب، وعدم انتهائها إلا بانتهاء القصيدة، لخلق الإحساس لدى القارئ بالاستمرارية الزمنية، ولربط التداعيات ببعضها، ومزجها لغوياً ليصل أثرها الفني والنفسي كاملاً إلى القراءة.

خلاصة واستنتاجات

يتبين لنا أن تجارب حسب في القصيدة المدورة التي استغرقت عدة دواوين سبعينية، وتوقفت بصدور ديوانه "أعمدة سمرقند" المكرس للحكايات المنظومة، كانت اختياراً شعرياً استراتيجياً لا يتصل بتحويل بنية الجملة الشعرية من الشطر إلى السطر المتصل بسواه، بل هو موقف من الزمن ومحاولة أسره في قصيدة، تأخذ حركتها حرية تامة في الذهاب إلى أزمنة وأمكنة مختلفة.

وتولدت نصوص القصيدة المدورة من إحساس الشاعر بأهمية السرد بدوران زمني ومكاني، ونزعة حكائية ستقوده إلى التجارب الوزنية اللاحقة، ومما يتأثث به الحس الزماني والمكاني من تفاصيل؛ كالشخصيات والمسميات والمراحل العمرية المختلفة. ونلاحظ اقتراب هيئة القصيدة المدورة من النثر شكلاً وبنية، وإن حافظت على الوزنية التي تفتت موسيقى تفعيلاتها ما يقترحه التدوير المتصل والسطرية من إيقاع خاص، يتمدد من البنية الفنية للنص إلى تقبله جمالياً عبر القراءة.

ويمكن الرجوع إلى اعتراضات نازك الملائكة لنجد أن أبرز أسبابها في رفض التجربة كون الهيئة الخطية للقصيدة المدورة شبيهة بالنثر في توزيع الأسطر وطريقة كتابتها، ولأنها ألغت النظام الشطري في الشعر "الحر" واستبدلت به الاستمرارية المناسبة للانتقالات الزمانية والمكانية، والتداعيات المتناثرة في النص والتي يربطها لغوياً وصورياً وإيقاعياً رابط فني، يتطلب براعة ودقة وجرأة على الشكل ومحتواه. وهو ما أنجزه حسب الشيخ جعفر في مرحلة القصيدة المدورة، وامتد أثره حتى اليوم في كتابة نصوص قصيدة النثر، فضلاً عن تأثر معاصريه بالشكل السطري، وحتى من لدن شعراء مكرسين، لهم تجاربهم السابقة على جيل حسب الشيخ جعفر.

الهوامش:

(1) حسب الشيخ جعفر: "أحاول القبض على الأزمنة الشعرية المختلفة"، حوار أجراه الشاعر نصيف الناصري مع حسب الشيخ جعفر، جريدة الفينيق، العدد الثاني والعشرون، عمّان 1997/8/1، ص 18.

(2) خليل الخوري: لا درَّ في الصَّدف، المكتبة العصرية، بيروت 1963، ص46.

(3) نقلاً عن مقطع أوردته نازك الملائكة في "قضايا الشعر المعاصر"، الأعمال النثرية الكاملة، الجزء الأول، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 2002، ص164.

(4) يوسف الخال: البئر المهجورة، دار مجلة شعر، بيروت 1958، ص70 وله في الديوان نفسه قصيدة "الجذور"، ص56.

(5) حوار نصيف الناصري مع حسب الشيخ جعفر، سابق، ص19.

(6) حكايات جمعها حسب الشيخ جعفر في ديوانه "أعمدة سمرقند" دار الآداب، بيروت 1989، وأهداها لأحمد شوقي، تذكيراً بالحكايات التي نظمها مبسطة في مرحلة من تجربته. ولاحقا سينشر حسب نظماً لحكايات أخرى في ديوان "كران البور" 1993.

وقمتُ بدراسة بعض حكايات حسب في أكثر من مناسبة، منها ما في كتابي "مرايا نرسيس - التشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة"، ط3، دارخطوط وظلال، عمّان 2021، ص 266 وما بعدها.

(7) حسب الشيخ جعفر: الأعمال الشعرية 1964 - 1975، ديوان الشعر العربي، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد 1985، ص 178.

(8) في الأعمال الشعرية، ص 234.

(9) نفسه، ص328.

(10) نفسه، هامش رقم 7، ص352.

(11) نفسه، ص318، و285 على التوالي.

(12) حوار مع حسب الشيخ جعفر، سابق ص18.

(13) درستْ نازك الملائكة شعر البند وعروضه، وأثره في الشعر الحر وفي التدوير، وشعريته وأسسه الفنية في "قضايا الشعر المعاصر" سابق، ص22 و173، موردةً نماذج ذكرها عبدالكريم الدجيلي في كتابه "البند في الأدب العربي-تاريخه ونصوصه".

(14) الهامش (11) من هوامش ديوان "الطائر الخشبي" في الأعمال الشعرية، ص257.

(15) نازك الملائكة : سايكولوجية القافية ومقالات أخرى، في (الأعمال النثرية..) ج1، سابق، ص 381.

(16) نفسه، 380.

(17) نازك: قضايا الشعر المعاصر، سابق، ص115.

(18) نازك: سايكولوجية القافية، سابق، ص381. وقد أحالت كذلك إلى ما أكدتْه في (قضايا..) ص121.

(19) سايكولوجية القافية، سابق، ص392 .وقد تصدت لنماذج أخرى من قصائد حسب المدورة في أكثر من موضع، أشرتُ لبعضها في الدراسة. ومنها أيضاً "السيدة السومرية في صالة الاستراحة" من ديوانه "زيارة السيدة السومرية".



الدراما وتعدد الأصوات

حسن الخاقاني

عدّ أغلب دارسي الشعر الحديث في العراق حسب الشيخ جعفر من الشعراء الذين التفتوا بوعي إلى توظيف عناصر الدراما في الشعر، وقد عده آخرون شاعرا موضوعيا أكثر من كونه غنائيا، فاجتمع في شعره صوتان: صوت الرواية وصوت الفعل - الحضور حيث المونولوج والدايلوج يعرضان موقف الشاعر وأفكاره وحسه، وهو ما جعله يقترب من الحركة والتجسيد من (القصيدة السومرية- البابلية القديمة في اقترابها من المسرح صيغةً، وتمثلها إياه أساليب وطرائق في المعالجة)، وعرض القضايا الإنسانية الكبيرة بموضوعية ظاهرة، (وليس من السهل أن يتحقق الطابع الدرامي في عمل شعري ما لم تتمثل وراءه أو فيه العناصر الأساسية التي لا تتحقق الدراما بدونها، وأعني بذلك الإنسان والصراع وتناقضات الحياة). وقد كان الشعر العراقي القديم يجنح إلى الخيال بعيدا، برغم أنه لم يبتعد كثيرا عن مشكلات الإنسان ومواقفه في الحياة، وإن ارتدى التعبير عنها لباسا أسطوريا، فقد كانت الأسطورة هي الوسيلة الأكثر تأثيرا في نقل التعبير وتجسيده في الصور والرموز والاستعارات التي ترمز إلى الآلهة، وقوى الطبيعة، والإنسان الذي كان يشهد الصراع وهو القطب الذي حوله يدور ذلك الصراع.

لم يكن المسرح، وهو الخشبة التي تتجسد فوقها عناصر الدراما، بعيدا عن ذهن حسب وشعره، فقد وردت لفظة "المسرح" مرات في شعره، ووردت ملازماتها من ممثلين ومخرجين وملابس مرات كثيرة، ومن ذلك قوله في قصيدة "السيدة السومرية في صالة الاستراحة":

قهقهات البغايا
وثرثرة المخرجين، اتركيني أعد مثلما كنت
تذكرةً في تألق موسمك المسرحي...

فقد نقل السيدة السومرية إلى صالة المسرح لتكون ممثلة من هذا الزمان. وقصيدة "الطائر الخشبي" هي مشهد لامرأة ذابلة وصفها بأنها ذبابة لاهية، يقابلها الرجل الذي تظهر حقيقته بزوال أصباغ الزيف عن وجهه:

وقد كان للشخصية المسرحية، أو تقديمها مسرحيا، حضور مؤثر، ومن ذلك شخصية الكهل التي تظهر في قصيدة "الزرقة الهامسة"، إذ تبدو مهمته مرافقة الفتاة، لكنه شخصية غامضة لا تظهر منها سوى هيأتها الخارجية وأدوات تدل عليها. لكن شخصية الكهل تزداد وضوحا وثراءً دراميا في قصيدة أخرى، إذ يبدو حسب قد أحس فعلا بثراء هذه الشخصية، وقدرتها على تجسيد دلالة الغموض، فعاد إلى تجسيدها بطريقة أكثر إتقانا فنيا، تبدو مستجيبة تماما لطريقة العرض المسرحي الناجح في قصيدة "عبر الحائط في المرآة"، وذلك بالتصريح باسم الشخصية وهي الروائي الروسي "ديستويفسكي". وتظل صورة الكهل الأشيب تعاود الظهور في كل مشهد، فهو شخصية مسرحية شبحية، يحتفظ بغموضه حتى النهاية، ويتقاسم الجهل به الشخصان المتحاوران في النص.

ويستفيد حسب من تقنيات الأداء المسرحي ومنها تقنية العرض، أو الإلقاء المسرحي الذي يمكن أن يتولاه ممثل أو "كورس" مهمته تقديم الشخصية الرئيسة أو بيان صفاتها، ومن ذلك ما يجري في بداية قصيدة "هبوط أبي نواس" إذ يستعمل ضمير الخطاب "الكاف" الموجه إلى أبي نواس، الذي يدخل في الصراع مع "الآخر" ممثلا بكل الموانع التي تحول دون اللقاء بالحبيبة، أو الظفر بنهاية سعيدة للحب، والصراع من العناصر الرئيسة في الدراما، وقد كان "الباب" رمز المنع والحجب، وكان

فؤاد حمدي

العلج رمزا للقوة الغاشمة التي تنفّذ هذا المنع، ومن ورائه سلطة عنيفة تسنده هي سلطة الخليفة والقوانين والأعراف، وكلها موانع. وينتهي الصراع بهزيمة أبي نواس، الذي رمز به حسب إلى الحب النقي المغلوب، مقابل انتصار الملوك والحجّاب والثقفي الغليظ، وهي كلها رموز لسلطة غاشمة.

وقد عمّق رمزه هذا حتى صار له قناعا، بل اتحد معه في الضمير، إذ استعمل ضمير الجمع "نا" معبرا عن اتحاد الصوتين معا، ليعبّر بذلك عن صراع الشاعر الحديث، بل الإنسان عامةً، مع قوى الظلم السياسي والاجتماعي التي تقمع صوت الإنسان في كل زمان. ولا شك في أن الشاعر الحديث

وجد نفسه في خضم صراع قاسٍ لا يرحم، وليس لديه من الأدوات إلا الصوت والكلمة، وهي أداة، برغم ما لها من قوة وأثر أحيانا، فإنها لا يمكن أن تواجه أدوات القمع التي تملكها قوى الظلم والطغيان، وبذلك عبّر الشاعر عن هزيمته، إذ لا توازن بين الطرفين، وهو ما يمكن أن يكون صفة عامة لشعر حسب، فهو يعرض أطراف الصراع، ويقر بقوة الطرف المعادي كما يقر بالهزيمة إزاءه، وهذا ما يتجسد أيضا في صفة "البحث" اللامجدي التي ميزت علاقته بالحب أو المرأة رمزا، فهو لا يمسك إلا الظل أو الرماد من بقايا حرائق العشق. وقد ينحصر الصراع بين المرء ونفسه، فيجريه الشاعر في ذهن الشخصية نفسها، حين يسيطر عليها القلق والترقب، ويصعب الاختيار من بين عدة أفعال، وهذا ما يمكن أن يكون مونولوجا داخليا تؤديه الشخصية المسرحية متجهة إلى نفسها، ويظهر من ذلك في قصيدة "التحول" إذ يتولى ضمير المتكلم الأداء.

إن هذا النمط من الصراع يكشف عن سمة مهمة أخرى من سمات الدراما وهي "التوتر"، فتتابع الأفعال، وجريانها بسرعة في ذهن الشخصية، أو مع شخصية خارجية، بوجود حركة متوترة، والتوتر (كلمة ينظر تكرر ورودها في كل مناقشة حول الدراما، ونحن نتكلم بشكل طبيعي عن "وضع متوتر" عندما نريد التعبير عن شعور بأن الأمور قد تنقلب في أية لحظة إلى شيء مختلف بشكل حاسم). وتنطوي سمة التوتر على زيادة حدة الترقب، وتصاعد الانفعال بالحدث وما يتبعه من سرعة في الحركة، ويمكن تلمّس بعض ذلك في قصيدة "زيارة السيدة السومرية" إذ يهيئ الشاعر البيئة بذكر "الظلمة" لإيجاد التوتر بالإصغاء إلى خطى مجهولة المصدر:

(أتخرج باحثة
في الظلمة عن أحد؟)
لا أعرف شيئا سيدتي، لكني أسمع
وقع خطى، في البدء بطيئا مجهولا يتردد
في عمق الطرق المجهولة، مقتربا، وأصيخ السمع: فاسمع وقع خطى تعلو السلم، تدنو
تتوقف، تخفق في المشى، تتوقف عند
الغرفة، أسمع نقرا فوق الباب وأفتحه.

لقد عمّق الشاعر فعل التوتر، باستعماله السمع دون البصر، والسمع يسمح للمخيلة بالعمل وزيادة الترقب والخوف أكثر من النظر، فالسمع خيال وتوهم، والنظر حقيقة.

قدم حسب مشهدا متوترا في قصيدة "عبر الحائط في المرآة"، وذلك حين تكتسحه زوبعة ثلجية في عمق الليل، واستعمل مرة أخرى الظلمة أو انعدام الرؤية، واعتمد أفعال السمع أو اللمس لمجهول. لكنه استعمل في قصيدة "رغبة تحت الشجر النحيل" أسلوبا آخر في صنع التوتر هو المفاجأة بدخول شخص ثالث يحول بين لقاء العاشقين، تمثل في شخصية "راعية الأغنام".

يتكرر عنصر المفاجأة بفعل يصدر مرة أخرى من راعية الأغنام، يحمل معنى القصد، فقد كانت في المرة الأولى تعمل بفعل منفصل، إنها ترضع طفلا عن قرب، ولكنها في المرة الثانية تمضي إلى الفعل بنفسها. فالتوتر بأساليبه وأدواته المختلفة يمثل ركنا رئيسا في تكوين الدراما، وقد نجح حسب في إنجاز مراده منه.

الحوار وتعدد الأصوات

يعد الحوار من العناصر الرئيسة في الدراما فهو وسيلة الشخصيات إلى أداء الأفعال أو التعبير عن آثارها، وهو ينقسم على نمطين رئيسين: الدايلوج حين يكون الحوار بين شخصيتين أو أكثر، والمنولوج حين يكون الحوار في ذهن الشخصية أو يكون حوار الشخصية مع نفسها، وقد ورد كلا النمطين في شعر حسب بكثرة إذ كان يفرد للشخصية أقوالها المميزة بوضعها بين قوسين، وقد أخذت شخصياته الحصة الكافية من الحوار الذي ارتقى ببناء النص، وقد سبقت الإشارة إلى بعض ذلك.

أما النمط الدرامي الآخر الذي اعتمده حسب في شعره فهو تعدد الأصوات، إذ كان يبني قصيدته أحيانا على هيأة أصوات يسميها (صوت أول، صوت ثانٍ)، وقد يورد لفظة "الكورس" التي تدل على جوقة تعلو خشبة المسرح تعلق على الأحداث أو الشخصيات وغيرها، وقد درج حسب على هذه التقنيات منذ بداياته الشعرية، إذ يغلب هذا النمط على أول أعماله ويظهر بوضوح في عدة قصائد منها "الصخر والندى" التي تبدأ بصوت الكورس.

ويبدو المخاطب هنا الشاعر المتنبي، إذ يرد الكورس على صوت الريح، ثم يظهر صوت أول وصوت ثانٍ وصوت ثالث، ويعود الكورس ثم الصوت الأول والثاني والثالث، ويعود الكورس وصوت الريح، ويختم الكورس النص الذي يبدو من ازدحام هذه الأصوات أنه نص مسرحي، درامي تتبادل فيه الأصوات الأدوار، ويدور بينها الحوار ليس للشاعر بينها صوت أو ميزة سوى كونه مؤلفا دراميا، وهذا ما ينطبق على قصيدة أخرى هي "الغيمة العاشقة".

ناقد وأكاديمي من العراق

فؤاد حمدي



تدوير الشعر عند حسب الشيخ جعفر

من منظور نقدي جديد

نادية هناوي

لا شك في أن تجربة الشاعر حسب الشيخ جعفر تجربة حداثية مرموقة، نظرا إلى تجديده في جنس قصيدة التفعيلة سواء بالتدوير أو بغيره. الأمر الذي أوصله إلى منطقة السرد بكتابته لقصيدة النثر ثم بكتابته للقصة القصيرة والرواية.
فإلى أي مدى كان الشاعر مجرّبا في القصيدة الحداثية؟ وما انعكاس مستويات التجريب على إجادته الشعرية؟ وما طبيعة التحولات التي شهدتها تلك القصيدة؟ وكيف يمكن تقييم هذه التحولات؟ وهل نضع كل ما كتبه النقاد أو الشعراء عن تحولات قصيدة حسب الشيخ جعفر في ميزان التقييم أم لا؟ وما دور النقد الأدبي في الارتفاع بتجربة الشاعر حسب الشيخ جعفر أو الهبوط بها؟ أعني هل أدى النقد الأدبي وظيفته في قراءة تجربة الشاعر قراءة متجردة وموضوعية؟ ولماذا كانت أكثر نقود شعره كمقالات ودراسات وكتب ورسائل وأطاريح تركز على ظاهرة التدوير وأسبقية الشاعر حسب الشيخ جعفر في ابتكارها وعلى الأبعاد الأسلوبية التي أضفاها على قصيدة التفعيلة أكثر من تركيزها على تحولاته في الكتابة الإبداعية؟

لعل هذه الأسئلة وغيرها تمكّننا من تحديد طريق نسلكه لنعرف سر الإشكالية في فهم تجربة حسب الشيخ جعفر الشعرية. وأعني بالإشكالية هذا الترداد والتكرار لظاهرة التدوير في دراسة تجربته وترك مسائل أخرى مهمة في شعره.

قد يبدو السبب متجسداً في برم نقادنا بعضهم من الآخر أو تنافسهم فيما بينهم أو قد يكون السبب محصوراً في هذا التراجع الواضح في مستويات البحث الأكاديمي الذي جعل التكرار أمراً يقابله الاستسهال واللامبالاة أو ربما السبب كامن في أن مهمة الناقد الجديد تغيرت إذ لم تعد الغاية تتجلى في نقد بنائي يهتم بدواخل النصوص وتفسيرها، بل صارت الغاية الجري وراء النقد الانطباعي الذي هو نقد ترضيات وإخوانيات وتحبيب وترغيب وتطبيل وتهويل وتقريب وتهوين من دون تمييز لمبدع عن غيره، أما طمعاً في الكسب أو من أجل بلوغ موقع أو الظفر بشهرة تؤهل صاحبها أن ينال ما ليس له.

وبسبب هذا الاستسهال وتلك الطارئية صار النقد جسراً يمرّ عليه المتناقد والنويقد وهما يخبطان ويخلطان واضعين الحروف بلا نقاط، والخطير أن هؤلاء الطارئين صاروا من الكثرة التي تغلب القلة من الذين لديهم منهجياتهم وفرضياتهم التي بها يتحصلون المحصلات بموضوعية ودقة علمية.

أقول هذا وأنا بصدد نقد قصيدة حسب الشيخ جعفر وما حصدته من تكرار لمقولة التدوير، وهل أنّ هذا الذي حصدته من النقاد عراقيين وعرباً كان في جانبها أعني أنه ساهم في دعم الشاعر ودفع به قُدماً نحو مزيد من التجريب أو بالعكس أثناه عن خطه التجريبي وقلل من قيمة ما أبدعه وأضافه إلى الشعرية العربية؟

بالطبع للشاعر حسب الشيخ جعفر منزلة لا مجادلة فيها ولا مزايدة عليها، فلقد نال ما يستحقه لا بسبب النقد الذي كشف عن تميزه ولكن بالتجريب في الشعر الذي مارسه حتى استطاع أن يحقق بعضاً مما أراده وربما كله.

ولا مجال للوقوف على ماهية تجربة الشاعر حسب الشيخ جعفر الواعية والأصيلة إلا بنقد يكافئها في الوعي والأصالة ليكون عيّنة إجرائية مقبولة، فيها من التحصيلات ما يجعلها جديرة بأن تكون منطلقاً يهدي القراء إلى مظاهر القصيدة الحسبية، وأعني بالعيّنة الشاعر والناقد الدكتور

فؤاد حمدي

خالد علي مصطفى الذي كان شاهد عيان على موجات التحديث التي طرأت على القصيدة العربية إبّان القرن الماضي، بل كان هو نفسه واحداً من أربعة شعراء هم فاضل العزاوي وسامي مهدي وفوزي كريم قد ابتدعوا لأول مرة كتابة بيان شعري عام 1969 وفيه وضعوا تصورهم النقدي للقصيدة التي يكتبونها متفقين على أسس وقواعد راهنوا عليها، محاكين بذلك البيانات التأسيسية للحركات والمذاهب الغربية كحركة السرياليين والفيمنستيين والموندريزميين.

ولعل إحساس شعراء البيان الأربعة بضرورة المغايرة هو الذي دفعهم نحو التوقيع على هذا البيان.

ولقد كان الدكتور خالد علي مصطفى شاعرا متمكنا من قصيدة التفعيلة. وكان يفضل تسميتها بالقصيدة الحرة. وناقدا ذا صوت نقدي مميز بآرائه الحادة والمتطرفة أحيانا متمتعا بصيت ثقافي يغمطه عليه الكثيرون وظل متمتعا بهذه الميزات إلى أن



وافاه الأجل عام 2019.

وفي آخر بحوثه المنشورة بعيد وفاته وهو كتابه "شعراء خارج البيان الشعري" الذي صدر ببغداد عام 2020 درس ثلاث تجارب ـ أو كما سماها هو "محاولات في كتابة قصيدة التفعيلة". درس فيها تجربة حسب الشيخ جعفر وتجربة حميد سعيد وتجربة سركون بولص.

وإذا كان الناقد قد خصَّ الشاعر حميد سعيد بدراسة ظاهرة محددة في شعره وهي تحولاته على مستوى الموضوع وما رافق هذا التحول من تغييرات إيقاعية، وخص سركون بولص بدراسة خصائص قصيدة النثر عنده وأسباب إهماله لشعره الموزون، فإنه خص الشاعر حسب الشيخ جعفر بدراسة التدوير وذلك في الفصل الأول المعنون "حسب الشيخ جعفر: لهاث القصيدة المدورة".

وقبل أن نبدأ في تقصي ما اشتغل عليه د. خالد علي مصطفى في دراسة ظاهرة التدوير في شعر حسب. التي تكرر تناولها عند كثير من نقادنا . علينا أن نؤكد مسألة مهمة تميزت بها نقود د. مصطفى وهي نزعته التراثية التي تجلت في اهتمامه بدراسة موسيقى الشعر ونقد الأوزان وإيقاعاتها وما يكتنفها من اعتلالات وما يرافقها من زحافات، وذلك بحكم خلفيته كشاعر ذي ذائقة معتدة بالقصيدة التقليدية (العمود الشعري) وهذه هي المفارقة في جمعه بين المرجعيات التقليدية المتجذرة أصولها في القديم وبين النقد ذي التوجهات الحداثية بحثا عن التجديد والتطوير. ولعل هذه المفارقة هي التي جعلت شخصيته متصدية إن لم نقل تصادمية، فهي تبدو في الظاهر مدافعة عن التجديد بينما هي في داخلها تدافع عن القديم وتفضله.

وتبقى النزعة التقليدية في الانبهار بالقصيدة العمودية هي الغالبة عليه، ومهما حاول في كثير من كتاباته أن يبدو متقبلا أنواعا شعرية مستحدثة استشعارا منه بأن التجريب سائر إلى الأمام ومن ثم لا بد من التسليم بالأمر الواقع ومجاراته بأيّ طريقة، فإنه مع ذلك يظل ناقدا مشدودا إلى العمود بخيط خفي، وهو ما يتضح في ترصداته الدؤوبة لمزالق الإيقاعات والتفعيلات.

وهذا الذي نؤشره في ناقدية الدكتور مصطفى له تبعاته المهمة في نقد ظاهرة التدوير في قصيدة حسب الشيخ جعفر. وإذا كان الناقد يقر للشاعر حميد سعيد بالتجريب، فإنه في دراسته عن حسب الشيخ جعفر لم يستعمل كلمة التجريب أصلا، بل وردت كلمة "المشروع" لمرة واحدة وهو بصدد الحديث عن كتابة حسب الشيخ جعفر للسونيت الشكسبيري.

ولقد مهد الدكتور مصطفى لتحليل ظاهرة التدوير بوقفتين استذكر فيهما محطتين كان قد التقى خلالهما بالشاعر حسب. وأول محطة قصيدة قرأها في مجلة الآداب البيروتية وهي "المرفأ المقفر" لكنه لم يتذكر عنوانها ولا تاريخ نشرها، بل وصف مضمونها فقط. وستكون لنا حول هذه القصيدة وقفة خاصة نظرا لمركزيتها بالنسبة إلى تجربة حسب الشيخ جعفر ولحساسية موقف الناقد منها إذ اكتفى بالإشارة إلى أنها كانت سببا في تعرفه إلى الشاعر ولكنه لم يشر إلى مدى علاقتها بالتحديث في القصيدة الحسبية.

وبالطبع كانت إشارة الناقد ذكية إلى هذه القصيدة التي ولدت ولادة طبيعية معلنة عن تجربة فريدة سيكون لها خطها التجديدي في الشعر العراقي، بيد أن تركه الكلام عنها أخذه في اتجاه الكلام عن الشاعر الذي صارت صورته مقرونة عنده بصورة القبّرة لينتقل بسرعة إلى المحطة الثانية، وما بينها وبين المحطة الأولى عشرون عاما وفيها يكتب حسب الشيخ جعفر السونيت كتحول مفصلي داوم عليه بمهارة لكن طريقة تعبير الناقد عن هذا التحول جعلته يبدو للوهلة الأولى تلقائيا وبسيطا وبلا مركزية.

وكل الذي ذكره الناقد في هذه المحطة الاستذكارية هو أنهما عزما على التنافس في ما كان حسب مجرّباً فيه مدة عقدين حتى اختمر تجريبه وأعني به كتابة قصيدة مبنية على قالب السونيت، يقول الناقد "اتفق لنا أن تحدثنا معا . حسب وأنا . عن طبيعة قالب السونيت بنظام القافية الشكسبيري (أ ب أ ب، ج د ج د، ه و ه و، ز ز) عقدنا العزم على أن ينظم كل واحد منا عددا منها يساوي عدد سونيتات شكسبير (154 سونيتا) وذيّل حاشية الصفحة بهذا الاستدراك (لا أذكر أني نظمت قبل هذا الحديث بيني وبين حسب مجموعة من السونيتات لكن من دون أن تكون مشروعا نشرت في مجموعتي غزل في الجحيم الصادر عن دار الشؤون الثقافية بغداد 1993" [1]، وكانت نتيجة هذا التباري محسومة سابقا لصالح حسب الشيخ جعفر لا لشيء سوى أنه ميدانه الذي توضح مع أول قصيدة نشرت له في مجلة عربية معروفة.

وبهذا يكون أمر التدوير في شعر حسب تبعة من تبعات تجريبه كتابة هذا النوع الشعري الذي هو غربي النشأة، فأراد حسب ضمه في جنس قصيدة التفعيلة. بمعنى أن الأصل في ما قصده الشاعر حسب الشيخ جعفر هو السونيت الذي كان التدوير تبعة من تبعاته لكن النقاد تركوا هذا الأصل وتمسكوا بالتابع مهتمين بالتدوير وحده.. نظرا لما فيه من مساحات واسعة من التجريب قادرة على احتواء مسائل الحياة المتنوعة.

وبسبب ولع الناقد بالأوزان وإيقاعية ترتيبها صار التدوير بالنسبة إليه فرضية حاول إثباتها بأمرين: أولا سحب أولوية ابتداع التدوير من حسب وإثباتها لشعراء آخرين، وثانيا اعتبار قصيدة حسب "قارة سابعة" هي أول قصيدة اعتمدت التدوير. وسنتناول هذين الأمرين بالتفصيل فيما يأتي.

تفنيده أسبقية التدوير

على الرغم من أن الناقد في استذكاراته كان قد أكد أنه متابع جيد لمراحل التحول في كتابة القصيدة عند حسب الشيخ جعفر، مشيرا إلى امتلاك الشاعر موهبة (ذات دفق حيوي) فإنه ظل . في ما مضى فيه حسب من تدوير. يلّمح لمسألة التطبع مستنداً إلى ابن قتيبة. وهذا يدلل على أن مرجعيات الناقد في تحليل هذه الظاهرة الجديدة هي مرجعيات كلاسيكية مستمدة من الإرث النقدي العربي ومعتمدة عليه [2]. أما لماذا غلب التطبع على قصيدة حسب الشيخ جعفر فلثلاث سمات اندمجت في شعره حتى لا يمكن فصلها وتسببت . بحسب الناقد . في بروز الظاهرة التدويرية وهي: أولا أن شعر حسب لم يتعرض لضغط أيديولوجي، وثانيا أن قصائده المدورة تتركز في بؤرتي الريف والمدينة، ويتأتى الأمر الثالث من انصرافه الكلي إلى القصيدة المدورة لتكون "القصيدة المدورة ظاهرة خاصة في الشعر العراقي الحديث بله العربي". وهذا يعني أن شعر حسب الشيخ جعفر في ما عدا ظاهرة التدوير ليس ذا أهمية فهو مجرد عودة إلى "أصول الشعر الحر.. المورد الشعري الذي هبطوا إليه من المكان الأرفع أو الذي صعدوا إليه" أي القصيدة العمودية التي لها في لاوعي د. خالد علي مصطفى ميل ونزوع كبيران يداري عليهما بوعيه النقدي.

وبعد أن أكد الناقد مسألة التطبع راح يمضي في توكيد لا أحقية حسب الشيخ جعفر في أن يكون سبّاقا في تدوير قصيدة التفعيلة أولا بقصيدة ادونيس "هذا هو اسمي" التي رآها أثّرت في حسب الشيخ جعفر ودفعته نحو التدوير "لم تمض بضعة أشهر على نشر قصيدة أدونيس حتى طالعتنا مجلة الكلمة.. بقصيدة للشاعر حسب الشيخ جعفر بعنوان 'قارة سابعة' تنهج في تنفيذ إيقاعها نهج 'هذا هو اسمي' من حيث التدوير ولكن على بحر الرجز (مستفعلن) مع ما يلحقها من زحافات.. إن حسب الشيخ جعفر رأى في 'هذا هو اسمي' أسلوبا إيقاعيا جديرا أن يستثمر إلى الحد الذي يجعله ظاهرة إيقاعية مقرونة باسمه أو في الأقل يكون فيها مشاركا في ركوب هذا المركب من موسيقى الشعر المسترسلة وهذا ما حدث". وفي موضع آخر قال "قصيدة أدونيس هذه هي التي أشعلت جمرة التدوير في شعر حسب الشيخ جعفر" وكأن الشاعر تقصّد التدوير ولم يتقصد السونيت ثم أن هذا الربط للتدوير بالإيقاع سيفنده الناقد بنفسه فيما سيأتي من دراسته ليكون تجاهله تجريب حسب للسونيت واضحا وهو ينشغل عنه بأمر جانبي هو التدوير. وجدير بالذكر أن قصيدة "هذا هو اسمي" طويلة وكتبت مطلع 1969 وهو العام الذي زار فيه أدونيس بغداد لأول مرة بمناسبة انعقاد مؤتمر الأدباء والكتاب العرب ومهرجان الشعر التاسع. علما أن الناقد طراد الكبيسي كان قد أشار إلى أن أدونيس لم يقرأ القصيدة في هذا المهرجان بل فضَّل قراءتها في جلسة خاصة ضمت شعراء البيان الأربعة وغيرهم، والسبب برأيه ما سمعه أدونيس من "نمط الشعر الذي يقرأ في ذلك المهرجان ومعظمه من الشعر التقليدي". ولقد أتعب الناقد خالد علي مصطفى نفسه كثيرا وهو يفتش في نصوص الشعراء المجايلين لحسب الشيخ جعفر وسابقيه بحثا عن قصائد فيها تدوير للجملة صوتا أو دلالة وتوكيدا لرأيه في أن ظاهرة التدوير ليست اشتغالاً حسبياً خاصاً، بل هو أمر عرفه الشعراء وله جذور "ضاربة" في شعرنا القديم والحديث. فوجده عند الشيخ جلال الحنفي ومصطفى جمال الدين اللذين كتبا القصيدة المدورة وكذلك عند علي أحمد باكثير في ترجمته مسرحية لشكسبير، كما أن يوسف الخال كتب قصيدتين إحداهما عام 1958 تجريان مجرى التدوير على بحر الخفيف وقصيدتين أخريين لخليل خوري نشرتا عام 1963 وقصيدة ليوسف الخطيب نشرت عام 1962 .

ولما حلل الناقد عروض التدوير ووجد تباينا في أوزان الأسطر وبحورها فتارة تبدو كتضمين وتارة أخرى تبدو على نمط البند، فإنه انتهى إلى نتيجة خيبت أفق توقعه وهي أن ليس للتدوير بحر أو إيقاع محددان، وإنما هو توافق جملة ايقاعات مع بعضها بعضا "هذا يعني . والكلام للناقد . أن التدوير حين ألغى البيت والشطر والقافية قد نقل الإيقاع إلى الجملة ولاسيما إذا كانت منفصلة عن



فؤاد حمدي

غيرها نحويا أو متصلة بها عروضيا".

وهذا الاشتراط الأخير سيراهن عليه الناقد من جديد أيضا مارا بذات المشقة التي مر بها في التنقيب عن قصائد مدورة نشرت قبل 1963، باحثا هذه المرة عن نصوص شعرية ملائمة، فيها السطر مكتمل دلالياً ومتصل بما بعده صوتياً. والخلاصة - بعد جهد غير قليل في مجزوءات البحور وتقطيع الأوزان وما فيها من الزحافات والعلل - كانت مخيبة لأفق توقعه أيضا، إذ لا اشتراط يمكن الوصول إليه أو الارتكان عليه في دراسة ظاهرة التدوير.

وهنا نتساءل إذا كان الناقد مقتنعاً أنّ قصيدة "قارة سابعة" المنشورة في مجلة الكلمة العدد الثاني 1969 هي أول شعر حسب المدوّر تأثرا بقصيدة أدونيس، فلماذا إذن بحث عن قصائد نشرت قبل 1963 أي قبل نشر قصيدة المرفأ المقفر عام 1962؟

لا نجد إجابة سوى أن الناقد نسي أمر قصيدة "المرفأ المقفر" كأول نص قرأه لحسب الشيخ جعفر، وكان حرياً به أن يقف عند هذه القصيدة ويحللها بوصفه أول الشاهدين على أن لحسب فيها تميزاً فنياً.

تفنيده التدوير في قصيدة "قارة سابعة"

على الرغم من أن الناقد كان قد توصل فيما سبق إلى أن التدوير ألغى إيقاع السطر الوزني وأحلّ بدله إيقاع الجملة أي أن نظام التدوير مرهون بالمستوى الدلالي وليس بالمستوى الصوتي، فإنه سيشغل نفسه بتفنيد هذا التحصيل عند حسب أيضا.

وبغض النظر عن التكلف في أمر هذا التفنيد، فإن من المسائل المعتادة في شعرنا اليوم أن التدوير سبب مهم في التمهيد لسيادة قصيدة النثر متفوقة على قصيدة التفعيلة وها هي اليوم جنس شعري شأنها شأن قصيدتي العمود والتفعيلة. حتى أن كثيرا ممن كانوا يكتبون التفعيلة صاروا شعراء مميزين في كتابة قصيدة النثر ومنهم حسب نفسه ومعه الشاعر سركون بولص وعبدالرحمن طهمازي وصلاح فايق وكاظم الحجاج وغيرهم كثير.

ولكي يفند الناقد توظيف التدوير في شعر حسب الشيخ جعفر اختار قصيدة "قارة سابعة" معتبرا إياها أول قصيدة نحت هذا المنحى المدور، متتبعاً عروض أسطرها، باحثاً عن أسطر مرتبطة صوتيا أو دلاليا بما بعدها. وقصده أن يثبت هشاشة التدوير فيها عبر الوقوع على جمل مستقلة دلاليا لكنها متصلة إيقاعيا بما بعدها بمعنى أن إيقاعها يحتاج إلى أن يكتمل تفعيليا بالجملة بعدها.. فهل تمكّن الناقد من إثبات هذا الأمر؟

لقد وجد الناقد أن قراءة المقطع تتطلب صوتا مسموعا وتصورا ذهنيا غير مسموع وهو ما يحتاج إلى "قارئ مثالي قادر على إدراك التفاوت بين الاستقلال الدلالي والاتصال العروضي .. وهذه لا يؤتاها إلا كل ذي حظ عظيم".

وإذا كان "التفاوت" بهذا التعصي بحيث يحتاج الى قارئ مثالي ذي حظ عظيم، فلماذا إذن علينا أن نتقصى مواضعه ما دام وجود التفاوت مجرد استثناء ليس من وراء تتبعه سوى التكلف الذي حمل الناقد على ترك قصيدة "قارة سابقة" والاتجاه نحو قصيدة "هذا هو اسمي" باحثا فيها عن هذا التفاوت فتوصل إلى وجود "ايقاع نثري يتلامح فيه الوزن من بعيد" فلم يؤاخذ أدونيس بحجة ما عده "الاستعاضة والتخفيف من وطأة التدوير".

وبحث عن جمل تامة دلاليا في قصيدتي "الرباعية" و"زيارة السيدة السومرية" فوجد أن الايقاع فيها متصل وأن التدوير يقوم على تنوع إيقاعي. سماه وهو بصدد أدونيس "الإيقاع النثري". وانتهى إلى وسم قصيدة حسب الشيخ جعفر بالتصادم الصوري والانتقالات المفاجئة ووضع العجائبي مع المألوف والاستقرار على بناء القصيدة على بحر واحد فضلا عن اتّباع شعر حسب للأصول التي استند إليها إليوت.

ومعلوم أن الفصل والوصل ظاهرتان معروفتان في القصيدة القديمة مثلما هما معروفتان في شعر أيّ أمّة وفي النصوص المقدسة أيضا. وقد درسه جان كوهن في كتابه "بنية اللغة الشعرية" وطبقه على الشعر الفرنسي كما درسه الناقد د. شجاع العاني تحت مسمى الانقطاع والمجاورة وتتبعهما في الشعر العربي القديم والحديث.

ولئن كانت محصلات دراسة التدوير مخيبة لأفق التوقع، انتقل الناقد من دراسة الإيقاع إلى دراسة الأسلوب. وبدأ بصيغة الخطاب في قصيدة "قارة سابعة" ليجد أنها "متأثرة" أيضا بقصيدة "هذا هو اسمي" لأدونيس. وبعد سلسلة مقارنات بين أبيات هاتين القصيدتين، انتهى إلى وجود اختلاف بينهما في وجهة النظر الأيديولوجية ليكون حسب الشيخ جعفر في هذه القصيدة، متأثرا من ناحيتي استعمال التكرار واستعمال اللغة اليومية والتيار الشعوري بالشاعرين إليوت في "الأرض اليباب" وسان جون بيرس في "ضيقة هي المراكب".

واستند الناقد في ملاحقة الشاعر بكل هذه التأثيرات إلى الهوامش التي ثُبتت في نهاية ديوان "زيارة السيدة السومرية". وعلى الرغم من أن الناقد أشار إلى أن هذه الهوامش تأتي من باب التناص، فإنه مضى في توكيد تأثر حسب الشيخ جعفر بالشعراء السابقين لاسيما إليوت بما سماه "منهج تصور الرؤية الشعرية".

والغريب أن الناقد خالد علي مصطفى

مثلما استدرك على ما أدعاه من تأثر حسب بأدونيس باختلاف وجهة النظر الأيديولوجية، استدرك هنا أيضا مؤكدا أن هناك اختلافا بين إليوت وحسب الشيخ جعفر في وجهة النظر الدنيوية والدينية. ومعلوم أن التكرار والتناص والتضمين والقطع والوصل سمات بنائية وملامح أسلوبية عرفتها القصيدة قديما كما عرفتها حديثا. وما من نص شعري إلا هو حصيلة متراكمات تلك السمات والملامح، ولا يستثنى من هذا التراكم أيّ من الشعراء بمن فيهم أدونيس وإليوت.. ناهيك عن تناسي الناقد لتأثر حسب الشيخ جعفر بشعراء روس كبار منهم بوشكين وألكساندر بلوك .

ومن المسائل الأسلوبية التي درسها الناقد "المفارقة" في قصيدة "الرباعية الثالثة" وموقع المرأة في قصائد "قارة سابعة" و"الرباعيات الثلاث" و"هبوط أبي نواس" وحلل ما فيها من توظيف لتقانة القناع بيد أن الغريب هو معاودة الناقد مجددا دراسة الإيقاع وتحولاته في البحر الواحد أو بالانتقال من بحر إلى بحر.

والاستغراب من هذه العودة ليس لأنها أخلّت بمنهجية الدراسة، بل لأنها عودة حمّلت الأسلوب الشعري ما لا يحتمله. فكان الأجدى أن تتم دراسة المفارقة والقناع ضمن مبحث الإيقاع، نظرا لما فيهما من سمات صوتية ناجمة عن التحول الدلالي. وفي الوقت الذي يعترف فيه الناقد أن "القصيدة المدورة ذات إيقاع قريب من النثر الغنائي"، فإنه في تحليل أسطر بعض قصائد ديوان "زيارة السيدة السومرية" ينفي ما تقدم، طالبا المزيد وهو يقطع التفعيلات، مبينا أن ما فيها من تباين في النسق الايقاعي أدى إلى تنوع عروضي سواء في بناء القصيدة على بحر واحد أو بنائها على أكثر من بحر. فتعاقب في قصيدة "الرباعية الثالثة" بحرا المتقارب والرمل وفي موضع آخر أضاف الناقد الرجز "من دون أن يؤدي هذا التعاقب إلى تحول في السرد المونولوجي المعتمد على تداعي المعاني" مبينا أن هذا الأمر يختلف مع الانتقال من الوزن المدور إلى الوزن الحر (كذا). كما لاحظ أن الوزن المدور جاء حوارا غير منطوق ساخر والوزن الحر جاء غنائيا تراجيديا. وهو ما نجد فيه نقدا متمحلا يحاول افتراض وجود "تحولات إيقاعية بما يناسب التغيير الأسلوبي".

وستكون النتيجة المتحصلة من وراء ما تقدم مفروغا منها وهي أن "طريقة الشاعر حسب الشيخ جعفر في القصيدة المدورة ظلت وقفاً عليه بغض النظر عن مرجعياتها، ولم تستطع أن تجاريها تجارب أخرى. ولأن هذا الاستنتاج يفند الفرضية أعلاه أضاف قائلا "إن ذاكرة الشاعر المهمومة تحاصره فلا يتحرر إلا حين يترك التدوير ويتجه إلى آفاق أخرى مختلفة.." ولم يبن تلك الآفاق، بل ترك أمرها مفتوحاً على المجهول.

ناقدة من العراق

الهوامش:

[1] شعراء خارج البيان الشعري، د. خالد علي مصطفى، دار سطور بغداد، ط1، 2020، ص11.

[2] استند د. خالد علي مصطفى في تحليل قصائد الشعراء حسب وحميد وسركون إلى بعض مفاهيم النقد القديم كمفهوم الإشارة عند قدامة بن جعفر ومفهوم هيأة الحركة عند عبدالقاهر الجرجاني، ينظر: المصدر السابق، ص116 و121.

FUAD HAMDI 2020

فؤاد حمدي

قارة شعرية سابعة

فاروق يوسف

ما بين "أنشودة المطر" لبدر شاكر السياب (نشرت في مجلة الآداب عام 1954) وبين "القارة السابعة" لحسب الشيخ جعفر لم تقع معجزة شعرية كبيرة في العراق. نُشرت "القارة السابعة في كتاب شعري حمل عنوان "الطائر الخشبي" أصدرته وزارة الثقافة والإعلام العراقية في طبعة أنيقة عام 1972.

حسب الشيخ جعفر كان على علاقة شعرية عميقة بالسياب. فهو ينتمي إلى المرحلة المبكرة من العقد الستين. تميزت تلك المرحلة بميل الكثير من شعرائها الشباب إلى التأثر بشعر السياب الذي مثل النموذج الحداثوي الأعلى في تلك المرحلة لا من جهة تحرره من المعايير الشعرية التقليدية فحسب بل وأيضا من جهة انفتاحه على التجارب الشعرية العالمية.

في كتابه الشعري الأول كان حسب سيابيا بموهبة توحي برغبة في بناء عمارة شعرية خاصة مستلهَمة مفرداتُها من عالم السياب. كان صوت حسب الشعري أقوى من أن يكون مجرد صدى لصوت السياب.

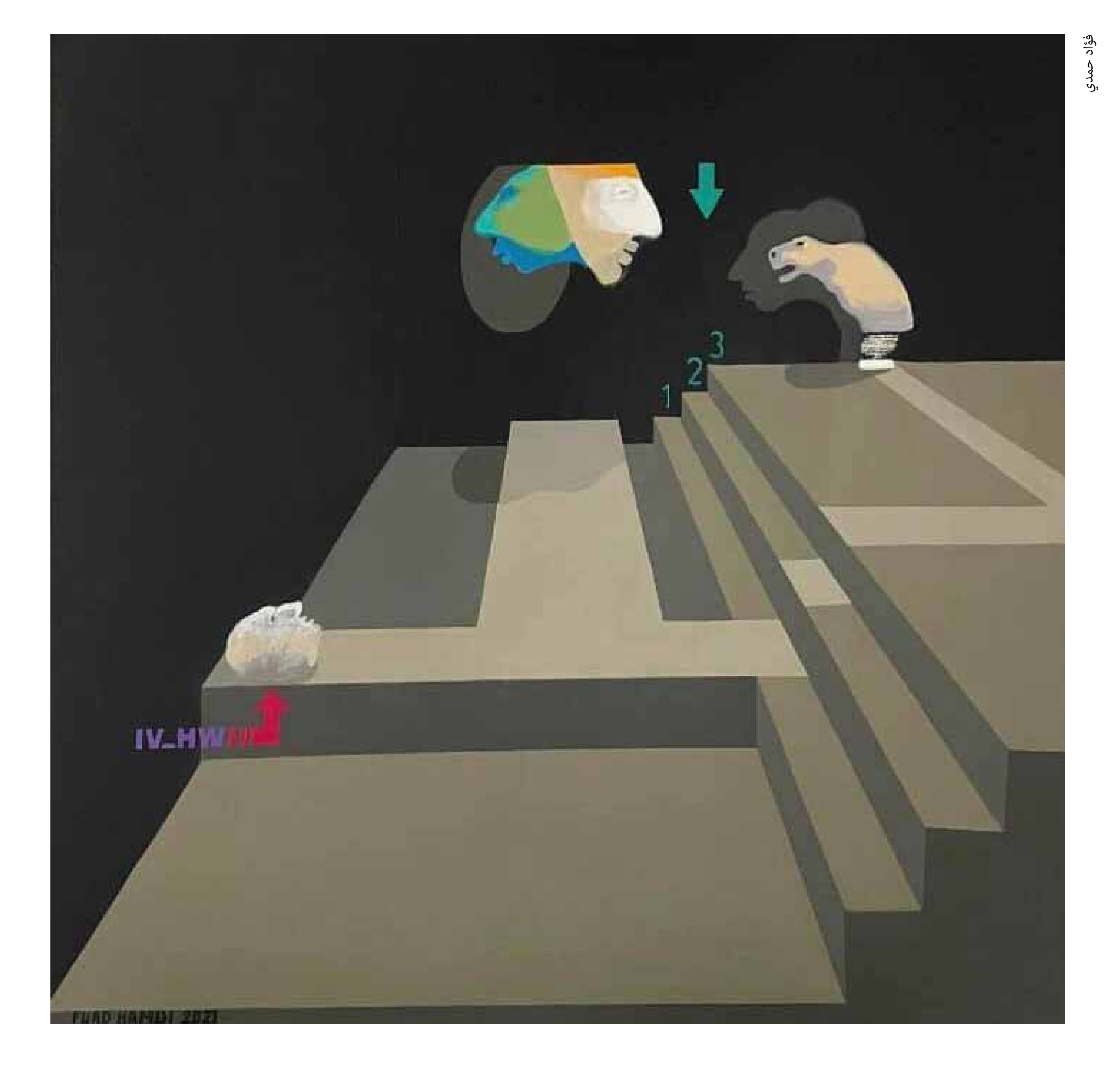
"آه مَن يطرق باب الريح آه
مَن يبيع الماء في عز المطر؟
مر صيف آخر والتهم الموقد أوراق السفر
فاركب الجذع المقيم
أيها النورس في مقهى المدينة
أيها النخل الذي يحمل في الجذر حنينه
وانثر الملح على الجرح القديم.
(من قصيدة نخلة الله).

ذلك ما لا يصح قوله على كتابه الشعري الثاني "الطائر الخشبي". كل شيء كان مختلفا. عمارة الصور والأفكار والأشياء والأفكار بكل تقنياتها كانت مستقلة تماما. ذلك شاعر آخر تجتمع فيه كل المتناقضات. فهو هادئ وعنيف، حميمي ونافر، غنائي وصارم، واضح وغامض غير أن عنصرا واحدا ظل يربطه بالسياب. ذلك العنصر هو السرد. في شكله الشعري الجديد أسر حسب الطابع السردي كما لو أنه خصيصة شعرية.

على مستوى شكلي فإن قصيدة "القارة السابعة" قد عصفت بصريا بقرائها بطابعها المدور، أي استمرار البيت الشعري بإيقاعه من غير التوقف عند قافية إلا في حدود ضيقة. تقرأ شعرا كُتب بالطريقة التي يُكتب من خلالها النثر "السطر المستمر". أقصد الشكل الذي يظهر على الصفحة. ذلك جزء أساس من النزهة. كان السوري خليل الخوري قد سبق حسب الشيخ جعفر إلى التدوير، غير أنه حافظ على شكل القصيدة الحديثة. ما فعله حسب كان حدثا استثنائيا يُحسب له من جهة طول النَفَس. ومن جهة أخرى فقد ساهم الشكل النثري في تشجيع الشاعر على الاستجابة لرغبته في أن يروي. كانت تلك القصيدة أشبه باليوميات التي تطمح إلى أن تكون رواية. حتى في السرد الشعري نجا حسب من فخ السياب. كانت طريقته في السرد مختلفة من جهة استجابتها لتأثير رواية اللاوعي أو الحوار الداخلي كما جاء عند الأميركي وليم فوكنر في روايته "الصخب والعنف" والإنكليزية فرجينيا وولف في معظم أعمالها.

"قلتُ افهمي الموقف. ما الفائدة الآن من البكاء؟ انتظري أيتها الحمقاء. هل ينكسر الحب كما تنكسر الزجاجة الزرقاء؟ هل يذوب في أصابعي كقبضة بيضاء من أول ثلج؟ للمت بلا اهتمام خفها وثوبها وارتحلت عجلى وأبقت حسرة تخفق في الغرفة كالطير، وفي الحدائق المهجورة الشتاء يقعي الآن. تلتف على الأعمدة الريح، وفي الشوارع البنات يزهرن وينفتحن كالجوري وأصفرت يدي في يدها. قلتُ: صباح الخير زينا. انتظري. وانفلتت وردية ملتفة بالثلج والفراء".


فؤاد حمدي



(من قصيدة القارة السابعة)

ما صرت على يقين منه أن حسب الشيخ جعفر كتب قارته السابعة متأثرا بمارسيل بروست في بحثه عن الزمن الضائع. هناك إشارات كثيرة واضحة في القصيدة تحيلنا إلى جمل أساسية وردت في سباعية بروست.

مزج حسب بين الأزمنة بأسلوب التداعي. كان مشروعه الشعري أقوى من أن ينحني أمام رغباته النثرية. ولكنّ جملا نثرية كثيرة تسللت إلى قصائده من غير أن تُفسد طعمها الشعري. واحدة من عناصر عبقريته تكمن في ذلك المزيج من الشعر والنثر. أتاح التداخل بين الأزمنة لحسب أن يكون موجودا في غير مكان. في الهور وفي شوارع موسكو في الوقت نفسه. في المعبد بين الكاهنات السومريات وفي المرقص بين الشقراوات الروسيات. في سنوات لاحقة سيكتب حسب مذكراته ويومياته. الأهم أنه كتب رواية. لم أقرأها. ربما تكون رواية فاشلة غير أن كاتبها كان أفضل من استعمل السرد في الشعر.

أكمل حسب الشيخ جعفر دورته الشعرية من خلال ثلاثة كتب "الطائر الخشبي"، "زيارة السيدة السومرية"، "عبر الحائط في المرآة". ما الذي كتبه حسب بعد ذلك؟ لا أعتقد أنه كان في حاجة إلى أن يكتب شيئا آخر ليكون أيقونة الشعر العربي التي لم يتمّ اكتشافها بعد بالرغم من أن جائزة سلطان عويس قد التفتت إليه ذات مرة. ولكن حسب الشيخ جعفر يليق به شيء آخر. أن نقرأه.

شاعر من العراق مقيم في لندن





مجرات القرون الباردة

حسب الشيخ جعفر - قصائد مختارة

هبوط أبي نواس

جنان انتظار جنان اندحار
جنان انتحار فكن يا ابن هانئ ما شئتَ، كن حجراً أو نديماً
يقيء انكساراته ضحكاً أسود، كن طريقاً
إلى حانة، والمقرب في المحفل البغاء. انسحاب
العباءة موحلة في الأزقة رايتك
المستباحة، مرمية في الحوانيت، مهملة
آخر الليل منكفئا في توسلك الغيمةَ اللؤلؤيةَ
عند الحوائط تستل خيط الدنان السرابي
حولك صرعى الندامى وخفقٌ من الفجر في وجهك
الزقّ خالٍ وثوبك بالٍ
ونجمتك البابلية دون التماعتها الباب والعلج، بكرٌ
مكورة الثدي من عهد نوحٍ،
معاً نقتفي أي لمع ونهبط سلمنا الرطب
تخبو على الحجر المتآكل منها الخطى،
أيهذا المدى المتباعد قل أي شيء سوى الرجع!
في كل أرض جنان وفي كل ومض
فكن يا ابن هانئ
كن صخرة أو صدى
كن مدى أو ندى في انتظار الهوادج،
والجرةُ الملتقى وارتجلْ في
غبار السنابك طرديةً وانتظر خلعة أو عقارا
(أعددت كلبا للطراد سلطا مقلداً قلائداً ومقطا ....)
أعد يا ابن هانئ في القدح الصرف وجه
يطاردنا والبراري السرير،
الصبا عَرْفُها والربا رِدفها
والسبيل الى المشتهى الباب والثقفي
اقتلعنا عن البصرة القدم المتشبث لكننا
حين قلنا: ابتعدنا اقتربنا وأمسى التلفت
شيمتنا والتوجس في كل حان جنان
وفي كل بان أفق أيها المتكوِّم في فجر
خمارة: عندنا نبأ عن جنان
معاً نقتفي ركبها المتراقص
غيمة من غبار
وما اقترب الوجه من وجهها في طوافك
لكنه الوهم ديدننا ناحلاً يترصده في
الليالي بصيص من النار:
باب إلى حانة
أيها المتعثر في الطرقات، التوهج في الحان
عارِضُها والمجوسيّ كان ابنَ هانئ فاشرب
جنانك وارهن خِلْعة القزم

حسين جمعان

ما كنتما اثنين
إذن، فلن تكونا واحداً،
فالزمن الدائر غير عابئ يعيد هذا اللهب
الآكل في جلدك وانفلاتها منك، فما
تحظى بها غير انتظار باطل، ونظرة يصيبها
كل خلي عابر، غير صدى من نغم في قاعة
تخلو وغير كومة تزيحها عما قريب خادم عابسة
ما كنتما اثنين، إذن
فلن تكونا واحداً يوماً،
ويخبو الذهب الآفل، يخبو وجهها عبر

زجاج باصك المندفع الأخير، عبر غبرة
يثيرها القطين في ارتحاله،
فيا أبا نواس!
(تمناه طيفي في الكرى فتعتَّبا
وقبلْتُ يوما ظله فتغيبا
وقالوا له إني مررت ببابه
لأسرق منه نظرة فتحجبا)
وتهبط سلَّمك الملتوي إلى
قبو خمارة، باحثا في الكوى الحجرية عن
خفق نجم، وفي القدح الصرف عن وجهها
المتجدد، يعلو الحوائط ظلُّك جنيّ ليل
إلى الفجر، ممتقعاً في أصابعك الطين
والنار تصنع دميتك الهشة
المادحون
استقرت بهم في البلاط النوى،
كلما افتضَّ
كفك دنّا تأبطتَهُ في الزوايا دليلاً إلى
حكمان الجوى،
كلما قيل: آتية..

السهرة

أيّها الطارقُ بابَ الراحلين
لن يرُدّوا. مَنْ تُرى يسمعُ قَرْعَ الغائبين؟
إنّني أَعدَدتُ شايا
بلْ صَدى شايٍ خفيف
فليجئْ مَنْ يرتضي
فإذا شئتمْ نبيذاً أو عَرَقْ
فلديّا
كلُّ ما يُرضي الصحارى
كنتُ أنوي بيعَها الخمّارَ تِلقاءَ زجاجة!
فاستريحوا فوقَ هذي الكنبة
وليَطِرْ مَن شاءَ منكمْ
عالقاً بالمروحة

أيلول 2021

هيَ

أنا لَم أنلها، مَرّةً، إلّا سَرابا
إلّا دُخاناً أو ضبابا..
هيَ أجملُ امرأةٍ أرَدتُ
هيَ أوّلُ امرأةٍ أرَدتُ
هيَ آخرُ امرأةٍ أردتُ
فإذا سُئلتُ فلا أرى
في مِحنتي إلّا خرابا.
أوَلا يُحِبُّ الخائفون
الخِنْجَرَ الدامي، الصقيل؟
أوَلا يُحِبُّ الخائفون؟

أيلول 2021

ليلةُ الزِفاف

أنا لم أجدْ يوماً سيبيريا
إلّا عَروساً مِن بَني الغاباتِ ترفِلُ بالفَراء
كانت نصيحتُها: (اعتَصِرْ يا صاحِ منها حفنةً
ستُحِسُّ بالدفءِ الوثير)
وتناولَتْ مَلءَ اليَدينِ الثلجَ ضاحكةَ المُحيّا:
(فإذا التقينا مَرّةً أخرى ستملأُ لي يديّا
وبما أشاءُ، بما أشاء)
مَرَّ النهارُ مؤرَّقاً وأنا أحوك
قِصصاً عن الليلِ البهيج.
وأتَتْ عروسُ الثلجِ آخذةً إليها
بذراعِ طِفْلَة.
ما كانَ حفلُ الليلِ إلّا فِلِمَ أطفالٍ ضحوك.

أيلول 2021

الحجرُ الكريم

حجرٌ كريم
في عُمقِ زُرقتِهِ ابيضاض
طيفُ ابيضاض
مِن جَدّتي كان الهديّةَ والتميمة
في يومِ عيد.
وقد احتفظتُ بهِ طويلا.
العارفاتُ يَقُلنَ:
(مِن أحجارِ سَيّدنا
ابنِ داوودَ الحكيم)
وأضَعتُهُ فأنا أُفيق
في الليلِ مِن نومي العميق
وأنا أُحدِّقُ في الزوايا المظلمات
من غُرفتي
فأرى الحجرْ
في هيئةِ امرأةٍ جميلة
ترنو إليّا
يَعلو ابتسامتَها عِتاب
طيفُ اكتئابٍ أو عتاب
في مِعطَفٍ يبدو عباءة
أو في عباءة
هيَ معطفٌ ضافٍ طويل.
فإذا هَممتُ بها توارَت كالسَراب
أو كالضَباب
لا بُدَّ مِن أن ألتقي
هذي المُعانِدَةَ الخفيّة
وأضُمّها امرأةً صفيّة.
وأتتْ إليّا.
كانت تُحدّقُ في ملامحيَ الغريبة
كالمُستريبة.
ومضَت كما جاءت بلا صَوتٍ، بلا ظِلٍّ لها
تحتَ اشتعالِ الضوءِ في المشى الطويل
ولَحِقتُها وسَبَقتُها
ووقفتُ مُنتَظِراً: فمَن ذي؟
هيَ شَيخةٌ تَرنو إليّا
وكأنّني طِفلٌ غريب.

أيلول 2021

آخر الطريق

أعلنتَ يا شيخي الرحيلَ عن (النصوص)



وبلا التفاتٍ أو (نُكوص)
فلِمَ التلبّثُ ها هنا أو ها هناك
أوَ لستَ تخجلُ من تسلُّقِكَ السلالمَ والرُبى
ومَنَ (الرجوعِ الى الصِبا)؟
يا شيخُ رفقاً بالوصايا
ما للشيوخِ وللمرايا؟
كَمْ قد نُصِحْتَ وكم أبَيتْ
فيما سواها والتقيت
حُمرَ اللحى، صُفرَ الحَدَقْ
يعلو أكفَّهمُ، ويَختمرُ الدَبَقْ.
يا شيخُ دعْ عنك الحروفْ
أو لا فتلكَ هي الجروف
فاشدُدْ إلى العُنقِ الرَحى
وقُبيلَ مقتبلِ الضحى
فإلى القرارةِ و(القرارْ)
وبلا انتعالٍ أو فِرار
ويهزُّني التلفونُ هزّاً بالنقيقْ
فإلى الطريقِ، إلى الطريقْ
وإلى انتظارِ البنتِ عند السينما.

أيلول 2021

قطر الندى

ناطورةً كانت تنام
في الليلِ، فوقَ البيدرِ العالي، الكبير
قالتْ: (أخافُ النومَ وحدي في الظلام
فاذهبْ وقلْ لذويكَ إني خائفة
وتعالَ وارقُدْ، في الأمانِ، الى جِواري)
أنا لم أكن إلا صبيّا.
كانت عباءتُها (الحريرُ) فراشَنا
كان الإزارُ غطاءَنا
والبيدرُ العالي السرير.
كانت تَقُصُّ عليّ عن نَسرٍ أحبّ أميرةً،
وعن اختطاف.
وهَجَعْتُ، وهي تضمّني ضمّاً اليها
وأفَقْتُ وهي إلى جواري
تغفو كطفلٍ نائمٍ
في الفجرِ ضاحكةَ المحيّا.

أيلول 2021

العروس

تِلكَ الصبيّةُ، ما اسمُها؟ فالا؟ بهيّة؟
كانَت ثلوجُ الليلِ تَنهمِرُ اتّقادا
فَوقَ (النجومِ الحُمرِ) أخضرَ، أصفر.
والريحُ في بستانِ نخلٍ كالسبيّة
ملءَ الفَمِ الدامي تَنوح
تِلكَ الصبية
هي قُبلتي الأولى، ومحنتيَ الخفية.
في الليلِ تقتربُ ارتيابا
مني وتلمسُني وتضحكُ أو تقبّلني ارتياحا
فإذا همَمتُ فلا أرى إلّا يديّا.
وتعودُ كالخجلى مراودةً، وتكمُنُ في المرايا
ومع انبلاجِ الفجرِ تخبو أو تذوب
قطراتِ طلٍّ أو دموع
سأصيدُها.. أو لا تُصادُ القُبَّرات؟
ونشرتُ عَبْرَ نوافذي شَبكاً خفيّا
حتى إذا جاءت، ومرَّ الليلُ،
كُنتُ أنا المُعلّقَ في شِباكي.

آب 2021

شيء

ألقِ ما في الجيوب
تلقَ حكمتَها الآمنة
ألقِ ما في اليدينِ الى الأرض
تبقَ الأخاديدُ، تبقَ الخطوط..
هو شيءٌ من (النقدِ) يُنفقُ أو يتبدّدُ
كالماءِ بين الأصابعِ،
بين الندى والسقوط
برهةً، ويمرَّغُ أو يتأرّجُ أعجوبةً ثامنة..
هو شيءٌ ويُطرحُ للخبزِ والخمرِ،
بعدئذٍ تترقّبُه
مثلما يترقبُ في القفصِ الطيرُ نقطةَ ماءٍ،
ولم يدرِ هل أقفرَ البيتُ؟
أم اقفرت كاليدين المدينةُ؟
شيءٌ من (النقدِ)؟
أم قطرةٌ تتسرّبُ بين الثقوب؟
(كلُّ بيتٍ الى الهدمِ..)
ما استوطنته السُنونو
وما التفَّ فيهِ (أوناسيسُ) مبتدأً أو خبر!
فتهجَّ الشروخَ الآخَر
وعسى أن تلُمَّ النُخالةَ أيدي النُحاة

كانديد

ألدورادو! لا علا وجهَكِ ذامُ
كُلِّ ما دبّجت الأقلامُ طفلٌ يتسلّى
أرهقتهُ لعبةُ الطينِ وأعياهُ الفطامُ
فانزوى في الشمسِ شيخاً يتفلّى.
***
الحصى الأصفرُ في واديك أو في الطرقات
بعضُ ما يلهو به الأطفالُ ركلاً وانتهابا
جَرِّ (عيسى) عبئه كي يعتلي منه الفُتات
قحفَ مملوكٍ، وتؤوي قُبّةٌ منه القحابا.
***
هل رأى سقراطُ في الكأسِ الزؤام
غيرَ ظلّ منك.. أو أغفت عَميقاً دزدمونه
دون أن يخفق في أهدابها طيفُ يمام
آمناً، في وكرِ نخلٍ، في براريكِ الأمينه؟
***
ألدورادو! لا عَلَتْ وجهكِ غبره
لم تزل تصفرُّ في الناسِ المسرّه
* من ديوان "أعمدة سمرقند".

مَن جاءَ؟ أو مَن قد يجيءُ؟

لم تبرحِ (الخطواتُ) ملءَ جيوبِها
فإذا انفتَقنَ، فلم يجئْ، بعدُ، المجيءُ..
***
طفلاً أعِذْني، يا إلهي
ليلاً الى تلك المراعي

أغفو، و في سمعي احتلابُ (المطفلاتِ) من الشياهِ..

***

كانت تخوّفُنا امّهاتُ

بناتِ آوى

الآنَ، بالمنفى تُحبِّذُنا الفتاوى..

***

قلتُ: ارتحلتُ كأيِّ طيرٍ

فأنا، على جنباتِها، أتنقّلُ

وصحوتُ ملءَ حقيبتي (أتقلقلُ)..

* من ديوان "أنا اقرأ البرقَ احتطابا".

في المركب الغريق

غَرِقتْ أغانيهم، وأسرجَ فوقها البحرُ الأُجاج

أفراسَه المتصافناتِ، وأغرقَ البحارةُ المتبحّرون

أتراحهم في راحهم، وتغوّرَ الأفقُ الزُجاج

فأخذتُ أسألُ شيخهم عن يقظةِ الدمِ والجنون.

***

قالَ: (إتئدْ في الخطو و اجتنب التوقّفَ في الزوايا

الليلُ أوشكَ أن يشِجَّ عروقَه المتورّمه

فإذا تمطّتْ في الرؤى الغرقى الحدائقُ و الصبايا

وعلَتْ خُوانَ الزادِ أحراشُ الجذى المتفحّمه..

***

فأزحْ خِمارَ الكوّةِ المتلاصفه

ستلوحُ عن غربيِّ هذا المركبِ الثملِ الجزيره

فاركبْ إليها القُفَّةَ المتراجفه

واقرأ أنينَ الطينِ تبرحُ بقعةَ الضوءِ الأخيره..).

***

الشيخُ أغفى وانطوى البحارةُ المتكومون

عبثاً أُهدهدُ طفلةً شاخت واحتلب السكون!

* من ديوان "أعمدة سمرقند".

الطائر المرمري

ها أنا أبحثُ عن طيرِ الرمادْ

في لهيب الجسد الفاني وأدغال السهادْ

هذه الخصلةُ من شعركِ ريحٌ وشرارْ

هذه الكأسُ التي كانت تُدارْ

ها أنا أشرب من فخّارها الأخضر نارْ

ما الذي يحرقني حياً ويبقي الروح خيطاً من حريرْ

طائراً من مرمرٍ أخضر لا يطوي جناحاً أو يطيرْ؟

كلُّ شيءٍ منك، غير الألق العاري، أراهْ

بين كفَّيَّ حريراً أو لهيباً في الشفاهْ،

أيها الحبُّ الذي أشعل أجفاني بشمسٍ من سهرْ

من ترى ألبسني في الكوكب المهجور تاجاً من ترابْ؟

ها أنا أركب أقمارَ الحجرْ

ملكاً أغزو فضاء البار،

لا أبصر وجهاً غير وجهي في الشرابْ،

أيها الحبُّ الذي أشعل أجفاني بملحٍ وسرابْ

خلّني ألمس وجه الألق العاري المذابْ

في مياهٍ أحرقتْ كفَّيَّ عاماً بعد عامْ،

لأغني كوكباً يغرق في حانة طينٍ وظلامْ،

لأصلّي وأنامْ..

(صيفُكَ المترعُ في الغابات، والسُّحُبُ التي تلمسُ

أطرافَ الشجرْ

وأريجُ الليلكِ المبتلّ، والضوءُ غمامْ،

وذراعاي يشدانك، والرعدُ على مقربةٍ منا انفجرْ

فدخلنا الشجر الملتفّ كالكهف القديمْ

وافترشنا الورق اليابسَ والعشب الهشيمْ،

شعرُكَ الأصفرُ كالحنطة، مبتلاً، على وجهي انهمرْ،

وعلى المرمر برقٌ ومطرْ..)

خطّ بي فوق تراب المائدة

مركبٌ دار وراء الألقِ العاري المذابْ

في مجرات القرونِ الباردة،

أيها الحبُّ الذي أشعل أجفاني بملحٍ وسرابْ

غرق الكوكبُ في نومٍ طويلْ

فلماذا لا يزور النومُ لي جفناً كطيرٍ مستحيلْ

(إنها الآنَ، وفي مشربها العاجِ لُفافة،

تشرب القهوةَ أو تجلس عند المعزفِ الضخم القديمْ،

ترتدي سروالَها الضيّقَ حتى الموتِ، تلتفُ بظلٍّ

من خُرافة

أو بحلمٍ أزرقٍ طوعُ يديها قصْرُ بلّوْرٍ ونمرٌ وزرافة

وعلى شطآنها ينتحب الصفصافُ والطير اليتيمُ،

هاك زهرَ الشجنِ الناعس، لم يلمسه ظلٌّ أو نسيمُ،

هاك يا طفلي أقحوانة

شمعةً في كل حقلٍ تتوهّجْ،

قلتُ، لو أعطيتُه بعضَ البنفسجْ،

غيرَ أني لم أعد أملك شيئاً منه، خُذْ منّي أقحوانة..)

وأنا أبحثُ عن طير الرمادِ

في لهيب الجسد الفاني وأدغال السهادِ،

ومجراتُ القرونِ الباردة

ألقٌ يشعل وجهي في تراب المائدة..

* من ديوان "الطائر الخشبي".

زيارة السيدة السومرية

مراتٍ في المشى أتبيّنُ خفقَ حذائكِ سيّدتي

أتبّين صوتَكِ، مراتٍ، في ثرثرة الغُرف الأخرى

أتبين من لحاتكِ شيئاً منفلتاً في وجه ممثّلةٍ

أو عابرةٍ عجلى، لا أعرف شيئاً عن آخر دورٍ

تمثيليٍّ كُلّفتِ به،

لا أعرف شيئاً عن أثوابكِ

في حفلات السهرةِ، لكني في وجهكِ أقرأ

أنكِ راغبةٌ أن يجمعَنا، في المقهى، ركنٌ منعزلٌ

تتلامسُ أيدينا في البدء ونسحبها، ونُقرّب

وجهاً من وجهٍ، وتروّعنا صيحاتُ طيور البحرِ

وخفقُ الأجنحةِ البيضاءِ، ويهرب وجهُكِ

منتشراً في خفقِ الأجنحة البيضاءِ

وفي الزَّبَدِ البحريِّ الأبيض،.

سيّدتي عندي في كلِّ مساءٍ يحتفل الموتى

وطيورُ البحرِ الميّتةُ البيضاءُ،

نقرّب وجهاً من وجهٍ وأرى

عينيكِ الواسعتين مُبلّلتينِ،

(أتسمعُ في الطرق المبتلّة

وقعَ خُطى؟)

لا أسمع شيئاً حين نكون معاً،

لكني حين تدقّ الساعةُ دقَّتَها الأولى في البرج

وتصفّر في أحشاء الليل الريحُ، أُقلّب أوراقي

أو أذرع أرضَ الغرفة، مكتئباً، كالمحكومين المنفردين،

أصيخُ السمعَ: فأسمع خطوتّها البيضاءَ،

(أتخرج باحثةً

في الظلمة عن أحدٍ؟)

لا أعرف شيئاً سيّدتي، لكني أسمع



وقع خُطًى، في البدء بطيئاً، مجهولاً يتردّد
في عمق الطرق المجهولةِ، مقترباً، وأصيخُ
السمعَ: فأسمع وقعَ خُطىَ تعلو السلّمَ، تدنو،
تتوقّفُ، تخفق في المشى، تتوقف عند الغرفةِ،
أسمع نقراً فوق الباب وأفتحُهُ،
(هل كنتَ ترى أحداً؟)
لا أسمع غيرَ طيورِ البحر وخفقَ الأجنحةِ البيضاء
ويغمرني الزبدُ البحريّ الأبيضُ، لكنْ حين
تركتُ القاعةَ في الحفلِ السنويِّ الراقص عند
الفجر، ولم أجد المفتاحَ، سمعتُ خُطىً
كانت في غرفتي الغسقيّةِ واجمةً، تخطو
كالمحكومين المنفردين، مُتوّجةً، في زينتها الملكيّةِ،
(هل قالت شيئاً؟)
(هذا آخرُ يومٍ
أخرجُ فيهِ
من أعماق المدن المطمورة،
لا تدنُ مني،
لن تدركني،
في الفجر أعود دخاناً أبيضَ)
كلَّ مساءٍ كنتُ أصيخ السمعَ وأفتح بابي لكني
لا أسمع غيرَ طيورِ البحر وخفقَ الأجنحة البيضاءِ،
(وداعاً،
لا تدنُ مني
لن تدركني،
في الفجر أعود دخاناً أبيضَ)
سيّدتي عندي في كل مساءٍ يحتفل الموتى
وطيورُ البحر الميّتةُ البيضاءُ،
ويهجرني بدني، يتسكعُ في الطرق المبتلّةِ مرتعشاً
كالمحكومين المنهزمين،
وتُفسح لي العلبُ المشبوهة ركناً منعزلاً،
في وجهكِ أقرأ أنكِ راغبةٌ أن نبحثَ
في الشجر العاري عن مصطبةٍ،
نلتفّ عليها حتى تُفظنا الخطواتُ الإسفلتيّةُ في مدنٍ
أخرى، في وجهكِ أقرأ أنكِ راغبةٌ أن يصحبنا
في فندقنا خدمُ الصالاتِ المتبسمون،
ندخّن قربَ ستائرَ من قصبٍ
تتلامسُ أيدينا في البدء ونسحبها، ونقرّب وجهاً من وجهٍ،
وتُروّعنا صيحاتُ طيور البحر،
ويهرب وجهُكِ منتشراً في خفق الأجنحةِ البيضاءِ،
ويهجرني بدني يتتبّعُ وجهَكِ سيّدتي في معروضاتِ
المتحف والمبغى..

* من ديوان "زيارة السيدة السومرية".

شيرين في المنفى

إلى عبدالوهاب البياتي

(شيرين) مركبة يدور بها الفضاء،
وانتَ تحت النخل، توقدُ في الليالي
المطرات فتيلة،
خيطاً إلى القمر الحبيسِ،
الضاربون إلى مضارب (كندةَ)
احتطبوا، وشبَّ لهم دخانٌ...
قد تطوّح بأمرئ القيس الطوائحُ،
دارة في آخر الدنيا تدارُ بها
الكؤوس عزاء من تكبو به الطرقاتُ،
ما أدراك؟ خمرٌ أم سرابٌ؟
أم تلك (أقمار صُنعن من التراب)؟
ذابت ثلوج ضفاف موسكو مرةً
وخطت بك الخطوات متئداً حيال
(القصر) والكورنيش، تندى ملءَ
قبضتك البراعمُ أو تضوعُ،
وفي الرواق من البتولا
(الغادةُ المضواع).. تنحدر الخطى
بكما، القوارب هشةً ورقيةً
تدحى إلى الماءِ العباب،
فأي قلعٍ جاب منهن (اقمرار) الدجلتينِ؟
غبارُ صندوق تضيق الكتب ذرعاً
بانغلاق... الطرقُ إلى قرى نجدِ العرارِ،
وفي القرار من البحارِ الكهفُ والمفتاحُ
من أغلق الصندوق؟
من أغلق الدنيا؟
من أطفأ المصباح؟

قصيدة من أربع قصائد مهداة إلى الشاعر عبدالوهاب البياتي
كتبها في عمّان سنة 1998.



خَرائِطِ الأَلْغامِ الأليفَة

الأعمال البصرية لبَتُّول السحِيمِي

شرف الدين ماجدولين

طناجرُ ضغطٍ، عبواتُ غازٍ، أباريق استقطارٍ، أوان مقعرةٌ ومحدبةٌ، تتقاطع في إطباقها على نَفَس الداخل. عُدَدٌ أليفةٌ بَدَت جزءا من أسلوب معاصر في حصار الوقت، تسكن فجوات ما بين الألفة والغرابة، تُلَبِّي رغبة الاختزال، وتركيز الجُهد، وإشباع الشّغَفِ اليومي لدرء الانتظار. خاماتٌ محايدةٌ تفارق سطحها المرئي في التركيبات البصرية للفنانة المغربية بتول السحيمي، تتجلى بوصفها ألغاما تسكن خرائط البيوت والمطابخ المنذورة للنساء، تشكيلات موجعة لا تخلو من نفس تهكمي، عن وضع التهاب الجغرافيا، وهروب الزمن، وضغوط المحيط والذاكرة... صيغ نحتٍ وتجهيزٍ، ومحفوراتٌ على معدن، وتراكيب صباغة وكولاج، في تكوينات مكثفة تخترق العماء، بالرمزي المُقَلِّب لبِلَّوْرَةِ أدوات الطهو الخرساء والصلبة، المتحولة إلى ألغام مرتجلة، دون أن تفارق مرجعها البيتي المانح للسكينة.

ليس من شك أن النظر إلى "ما بين" تلك الألغام المجازية، و"ما بعد" تكويناتها المَجْبُولَة من المعدن والمطاط، والخشب والصمغ والزجاج، واللون والضوء، يضحى منفذا إلى تخطي خرس الجاهز، والمتداول، ومنتهي الصلاحية. وإعادة صوغ محموله من حيث هو مفردات في كتابة بالأثر المرئي، تتجانس تعابيرها، على نحو لافت، مع أعمال فنانات من أجيال مختلفة في العالم العربي، لإنتاج حساسية مضاعفة تجاه ضغوط "الوقت" و"الجغرافيا" و"الهوية"، المولدة لعِلَلٍ وكُروب واحترابات لا تنتهي. حساسية جعلت أعمال بتول السحيمي، على غرار المنجزات البصرية لمنى حاطوم وهيلدا حياري ويطو برادة وعشرات غيرهن، تبدو متماثلة في النّبُوعِ من قناعات فكرية متساندة، ورؤى وأساليب جمالية متقاطعة، ونسغ سجالي لا يفتر عن توليد مخاتلاته البصرية.

ما بين واشنطن و هافانا، و أوسلو ولندن، وسيدني وباريس، المهووسة كلها بالاختراقات الطارئة على أساليب الفن المعاصر، من قبل منفيين وأغراب ووافدين من ضفاف الجنوب، وما بين داكار وعمان والشارقة والدار البيضاء ومراكش... وقبلها "أصيلة"، احتضنت متاحف الفن المعاصر وأروقته وإقاماته،









عاطف معطالله

اشتغال بتول السحيمي وما اقترحته من تنويعات النحت على المجوَّفات المستديرة، وتجهيزات الأواني المموّهة بخرائط محفورة، ثم تركيبات السكاكين والأباريق والكُرات والطناجر، وأنابيب الغاز المُخَرَّمَة، على أزيد من عقدين من التجريب والإبدال الأسلوبي، النابع من قاعدة الرزوح تحت ضغط المحيط، و"ما بين" حقول ألغام الوقت والفضاء والعقيدة والجسد.

جدل الأواني والأرحام

ما بين اقتراحات السُنُدُ المُحَدَّبَة والمُقَعَّرَة، المطرزة بالرموز، صِلاتُ تَعَلُّقٍ وتظافر واتصال، الطناجرُ على مواقد، والمواقدُ متصلةٌ بعبوات غاز، مَشْغَلٌ للدمج والصوغ وإعادة التكوين، و"ما بعده" امتداد تخييلي، يتصل بالوجود الأنثوي، وبوجود العالم. في الثقافة الإسلامية جُعِلَت "الأواني" مرادفة لـ"الأرحام"، كما قَرنَ المتصوفةُ الأجسادَ بأوعيةِ الروحِ. هي احتمالات تتكاثف في توجيه بصر الرائي لمضمرات الأوعية المُجَوَّفَة، التي اختارت بتول السحيمي أكثرها تعلقا بمآل الانفجار، تورق في استداراتها أغوارٌ مظلمةٌ لعالم عالم عربي مشدودٍ إلى قعر لا يَبين، وأخرى تحدد للناظر ملامح القارة السوداء، أو العالم برمته محفوفا بثقوب متناثرة، وقد بدا مجرد أشلاء غير قابلة للرتق على الظاهر الصلب، أواني للأرض: الرحم الأصلي، الثّاوي للتصاريف، المنذور للتبدُّد، مع استرسال الوقت، وتفاقم الضغوط.

في عوالم السياسة والأدب والأيديولوجيا شبه إجماع على اعتبار شؤون العالم تقتضي "طبخات"، لا تخلو جميعها من افتراض تآمرِ قِلَّةٍ على مصير العالم، طهاةٌ مهرةٌ، لهم مطابخهم، وطناجر ضغطهم، وعبوات غازهم، وعُدَدُ استقطار ما يتشوفون له من سوائل ومن معان مرافقة لها. مجاز تمثيلي يختصر الوجود إلى حيز "بيتي"، مسكون بالألغام. وتدريجيا يبدو العالم مجرد استرسال لما يتم تحضيره من قبل طهاة معدودين، يقرّرون المصائر ويوزعون مقادير الشَّبَعِ والجوع والاحتراق، ويبتدعون الحدود والهويات ومجالات الانتماء.

في عمل من متوالية الحفر على الأواني المقعرة، تطالعها منحوتة، بادية الاختلاف في هروبها من رواشم طنجرات الضغط، تحمل عنوان "أفروديت" (2019)، جسدٌ أنثويٌّ مختصر، دونما رأسٍ ولا أطراف، جدعٌ شبيهٌ بذلك الذي يُستعمل لتصميم الطُّرُزِ النسائية، حيث الاستدارات المثالية متروكة لالتباسها، عُريٌّ دونما هوية، عاطلٌ عن مواطنِ الفعل والحركة، ومشدودٌ إلى بؤرته الجاذبة. ينتأ عند موضع الرحم في المنحوتة، ذات اللون الرمادي الصقيل، تحديبٌ يوحي بحمل جنين، وقد خَرمَت صفحتَه خريطةُ العالم العربي، كاشفةً عن عمق داكن. خريطةٌ تدمج الأقطار في









جسد، هو مجرد آنية لامتداد العَقِب، عُبْوَةٌ جوفاء ممحوة الملامح، ودونما انزياحات، كتلة للإعاقة والخرس، يرى فيها الناظر ما يتوق إلى رُؤيته، ثم لا تنقبض على شيء في المحصلة؛ مزيجٌ من تعبيريةٍ صاعقةٍ على تكوين كلاسيكي للجسد الناقص، تَوْرِيَةٌ بصرية للقدَر النسائي، في جغرافيا ذهنية اختُزِلَت هويتَها إلى كتلة ملتهبة من الفتنة، وإلى وعاء وظيفي، لا يفتأ يمد العالم بموجات الباحثين عن فرص العيش، والتواقين إلى حريات مشتهاة. جسد ناهض بيد أنه منقبض على فراغ.

في مقابل هذا العمل نعثر ضمن سلسلة أعمال طناجر الضغط لبتول السحيمي على تنويع بعنوان "غارقة" (2016)، طنجرة ضغط حمراء على موقد منطفئ، مكتومة الأنفاس، ليس لها مقبض يتيح فتحها، أُحكِم إغلاقُها، لتتحول إلى عبوة بدائية، قد تنفجر مع تفاقم اللهب. تُرصّع لحاءَها المعدني، (لِنَقُلْ خِصْرها المجازي)، صفيحةٌ مزخرفةٌ مصبوغة باللون الذهبي، ومتخللة بما يشبه أحجارا كريمة خضراء اللون، استعارة للمشغولات الذهبية التي تضعها النساء في الأعراس، تركيب هجائي للنزوع الذكوري الذي لا يخلو من "كانيبالية" تجاه أجساد النساء، هي وعاء (طنجة/رحم)، إنما أيضا شيء موهوب لشغف الالتهام، الذي يجعل الانجذاب إليه مقترنا بمجازات "القضم". في رواية كمال داوود "بيكاسو: الفنان ملتهما المرأة" ترد عبارة تقول "كيف نأكل امرأة؟ على النقيض من الأسطورة، لا يشغل بيكاسو نفسه بإيقاظ الأميرة النائمة، بل بكيفية تنويمها" (ص 37)، وكأنّ الأمر يتعلق بمأدُبة، تفترض نهشاً ومضغاً، وإخراسا لجوع متأصل في النُّسوغ.

تحيلنا المنحوتةُ المُسَرْبَلَةُ بالأحمر، ذات الزُنّار الذهبي، على جدل ذهني متأصِّل بين أقنعة الفتنة والشره، وظلال الحرمان وملء الجوف، دون أن تُنهي كل شيء، فمعادلة الجسد/الوعاء، والطبخة/الالتهام، المسترسلة في الزمن، لا تُتْرَكُ لسكينة مظهرها، توصَلَ دوما بأعطابٍ محتملة، بانفجارات ونزوعات انتحارية، وحرائق عشوائية، لتبديد فسولة الأقدار المنتهية. في شهادات النساء ضحايا الحروب: أفغانيات وسوريات وبوسنيات وفلسطينيات، يُهيمنُ الصمت على مساحة الفضفضة، تتخلله جمل قصيرة، وكلمات ملتبسة، قبل أن ينفجر شلال الدموع، جارفا شظايا المفردات "مغرقا" إياها في الفجيعة.

وتتوالى التراكيب المُشَخِّصَةُ لخرائطِ الأمكنة، المُعْتَقَلَة في طناجر الضغط، المحكمة الإقفال، بلون المعدن الأصلي أحيانا، وملونة أحيانا أخرى، بعضُها يَشِذُّ عن هيئة الوعاء، ليتخذ شكل كرة الملاعب، الساحرة لجماهير العالم، ممهورة بغطاء الطنجرة المحمومة ذاتها، وما بينها جميعا تتبرعم تقاسيمُ مسطحةٌ لأوطان متشابهة كلها في ارتهانها لضغط اليومي المتسارع، وللعنة الصراع المتفاقم، لأجل البقاء والتحقق، ولو في رقعة مجازية. "المابينية" هنا هي ما يمنح السند المبتذل، وليد عبقرية الصناعة الحديثة، صبغة الأمثولة التي تختزل التوق المؤبد إلى حرق المراحل والوصول إلى "ما بعد" مكابدة الانتظار.

ما بين شفرات المطابخ

ثم تصطنع بتول السحيمي امتدادا لما بعد خرائط العبوات الأليفة، الخالية من حدود: سلسلة طناجر ضغط حمراء وقرمزية وبرتقالية يَطْفُرُ من جانبيها (خصريها) كفان معدنيان، تتركان فراغات في موضعيهما، راسمتان صفحتي الكف والأصابع على الخصرين. ما يشبه قُفَّازان معدنيان مزركشان، بعضها مطرز بأزهار صغيرة، وبعض آخر مسطَّحٌ مكسوٌ بلون فضي. تبدو اليدان الناتئتان في وضعية ضم حشايا الجوف، المشكَّلة من سكاكين متماثلة صغيرة، بمقابض مطاطية، تكتسي أحيانا لونا موحدا: الأخضر أو البُنّي، وتارة أخرى ألوانا متنوعة: البرتقالي والأخضر والوردي، يُجاهِد الكفان لحصار طبقات السكاكين المُغْمَدَة في عُمق الكُتلة المعدنية الملغومة، ودَرْءِ هروبها.

تستدعي توليفة الآنية واليد والسكاكين، ما سلف من أعمال تحتضن فيها العبوّاتُ خرائطَ سائحة، فبدل الخرائط ثمة أيدٍ توغل السكاكين في الباطن، ما كان مجرد تخومٍ لعالم واسع ممتد الأقطار، بات كتلةً تخترقُها خناجر. ما الذي تقوله تلك الأنصال المغروسة في الأحشاء؟ ولِمَ هي مضمومةٌ بقفازاتٍ زاهيةٍ؟ طبعا هي مجرد أدوات تقطيع، بيد أن "حدّها" يُميِّز "ما بين" الكتل، وتزاحمها يوحي بغير قليل من الحدّة، في تبيين تواتر "الفواصل" و"الشروخ"، ومن ثم "الحدود". فليست الجغرافيات والخرائط، في النهاية، إلا حَيِّزاً لتنويع القطائع، بين الشعوب، والأعراق والمعتقدات، ومراكمة الأخاديد الحسية والعاطفية بينها، تتحكم فيها أيادٍ جبارة، وُسِمَت تارةً بالقَدَر، وتارة بمنطق التاريخ، وتارة بصراع القوى العاتية حول الثروة والرفاه، هي أيدٍ قشيبة كما توهمنا التنصيبات المتقنة، قفازات محاربين وساسة ممن يمهرون تفصيل الخرائط، بحسب نوازع الغلبة. وسرعان ما تتجلى الكتلة الرمزية لتقاطع السكاكين في الاحشاء، بوصفها عيّنَةً من أسلوبٍ ورؤيةٍ مهيمنين

"للتعبير عن جنون العصر، مع احتمال تأجيج النار التي تقود العالم إلى خرابه الوشيك" (مارك خيمينيز، ما الجمالية؟ ص 320).

وفي تنويع مختلف لهذه المتوالية ذاتها، تنبت في بعض الطناجر سكاكين من الاستدارة العمودية للوعاء، وتنتأ في أخرى من كل الجوانب، من أعلى وأسفل ومن الجدع، تَخرج من الداخل لتُطل على الفضاء، فالحدود لا تنتصب لتكون رمزية، فهي حسية أيضا، رادعة بعنف، جدرانُ خرسانة، أو أسلاك شائكة، أو أحزمة رملية، تواكبها حقول ألغام، قد تكون في النهاية حدودا حادة وقاتلة، يقضي في محاولة اختراقها آلاف الحالمين بالهجرة والترحال وتبديل الأوطان.

وليس من شك في عنف التخييلات النابعة من تشكيلات السكاكين المغمدة في الأوعية، التي يمكن أن تُقرأ بما هي مَلمح من بلاغة الخطاب النسائي في حقول الفن المعاصر، بصرف النظر عن انتمائه الواعي لأيديولوجيا الحركات النسائية عبر العالم، هو عنفٌ متصل بوضع مختلٍ عَمَّق من معاناة النساء والاقليات العرقية والدينية واللغوية، ووجد تجلياته الصادمة والفجائعية في أعمال التجهيز والفيديو والنحت والفوتوغرافيا المتباينة، لفنانين بانحيازات شتى، حيث القصد، بتعبير ألان باديو، هو "لفت الانتباه، بطريقة صدامية واستفزازية" (« Du côté d'une didactique lisible» p. 177).

ترقّبُ عبوات الزمن

ولأن الخرائط المتبدلة متصلة بتفاقم الحروب والصراعات على الأرض والماء والثروات الظاهرة والمضمرة، ونزعات الهيمنة، فإن العالم الموضوع على نار هادئة مهدد دوما بالانفجار، الأمر الذي ليس طارئا على التاريخ، هو دوما متصل بالقدرة على التحمل والمصابرة، وإطالة النفس، ولذا كانت للزمن سطوته على المصائر، بيده تدابيرُ الوصل والفصل، المضيّ والارتكاس، الصمود والامّحاء. بطؤُهُ وسرعته المتصلين بكُنْهِ الأشياء هو ما يجعله مكتسبا لحدية السيف. في تركيب لبتول السحيمي بعنوان "مسألة وقت" (2021)، لا تشير العقارب إلى أرقام، وإنما إلى عُبوات المطابخ: تتشكل التركيبة من اثنتي عشر ساعة، رُصِفَت بصيغة مستطيل عمودي، حلقاتٌ ثلاثيةٌ تتواتر أربع مرات، فتخطُّ الدوائرُ مساحة المستطيل. سندٌ خشبي مع تصوير صباغي لرباعية الأرقام المفصلية المشكلة لهيئة صليب (الثالثة والسادسة والتاسعة والثانية عشرة)، مع كولاج لعقارب ساعات معدنية، وبدَل الأرقام الرباعية تنتصب مُنمنمات صباغية ضامرة لعبوات المطابخ: طنجرات ضغط، أنابيب غاز، عصّارات قهوة، غلايات ضغط... سُطوحها مُطرّزة بخرائط، راوحت بين قارات الكون، وأفريقيا، والعالم العربي، مثلما كان الأمر في أعمال التجهيز والمنحوتات.

لُوِّنت العبوات في بعض الدوائر بالسواد، وناوبت الفنانة في دوائر أخرى بين الأحمر والازرق والوردي والقرمزي والبني والرمادي، مع إبراز الخرائط بالبياض أو السواد، ويَنْبهِقُ "مابين" أقطاب سبع ساعات رمزية ما يوحي بشرارات خامدة، "المابينية" هنا، إيحاء بالظرفي والعابر والقابل للاستئناف، هي مسألة وقت فقط. يوحي التعدد الرقمي والأوضاع المختلفة للعقارب أن الانفجار قدر مؤجل، إلا أنه ثابت، بيد أنه ليس الاحتمال الوحيد لوضع الساعات، فالاستواء أو النضوج أو استخراج العصارة والفوران كلها أيضا مسألة وقت، تحيل التركيبة إلى المعنى الكارثي ونقيضه، جنون متفاقم في مقابل جوهر إنساني يراكم حكمته ونضجه، مع استرسال الدقائق والساعات والسنوات والعقود.

تركيب

في المحصلة، تَمْثُلُ عوالم بتول السحيمي الرمزية واختراقاتها البصرية بوصفها خروجا عن سكينة التواؤمِ مع حصار الوقت، واختصار الأمكنة في بؤر ملتهبة، تبدو تمردًا على مطبخ الألغام المستأنسة، التي تَعِدُ العالم بوَصَفاتٍ جحيمية، كما تتصادى مع عشرات الأساليب النابعة من فكر مقاوم للعوالم القهرية للأجساد والتعابير والأهواء النسائية، بابتداع أكثر الصيغ عنفا ونفاذا في تعرية غرائز المصادرة والنبذ في المجتمعات المعاصرة، وتسرد عبر البارد الصلب والحاد والناسف، رحلة الرحم من خرائط الأرض الخصيبة إلى أحشاء الجسد الغض، إلى كتلة اللهب في عبوات المطابخ. قبل عقود أنبأنا مشيل فوكو أن "الجنون الكلاسيكي ينتمي إلى مناطق الصمت" (تاريخ الجنون، ص 519)، فهل تحولت مسارات الجنون نحو مرافئ الصخب؟ بتسارع الخطى نحو النهايات؟ محتمل جدا، ما دام أن الجنون بات قرين إرادة جماعية مُؤَبَّدةٍ للعيش على تخوم الانفجار.

ناقد وأكاديمي من المغرب



الرواية وإعادة تحبيك التاريخ

من المرجعية التاريخية إلى الفضاء المتخيل

عبدالرحيم الحسناوي

بغض النظر عن الحدود التي تظل قائمة بين الرواية والتاريخ، فإن هناك الكثير من العناصر التي تشدهما معا إلى أصل تعبيري واحد يجد حده الأمثل في السرد. ولا يحتاج المرء إلى أن يذهب بعيدا للتدليل على علاقة التداخل بين الرواية والتاريخ، حيث كتب التاريخ وخاصة في تراثنا العربي والإسلامي تحفل بمفردات هي جزء من طبيعة الرواية مثل (روى، حكي، أخبرني، ذكر، قال...). يشترك التاريخ إذن مع الرواية في كون كل منهما خطابا. وهذا الخطاب في الحالتين معا مرتبط بالماضي يعلن فيه المؤرخ أنه مجرد ناقل موضوعي لما وقع، ويعلن الروائي أنه راو لأحداث جرت وإن أهملها المؤرخون.

ومثلما يستدعي التاريخ الرواية في الكثير من الأحيان، نجد بأن الرواية هي التي استدعت التاريخ لإيجاد مقروئية لأحداثها ([1]). ويتجلى ذلك فيما يصطلح عليه بفراغات التاريخ، أي حينما لا تتوفر المصادر التاريخية اللازمة أثناء البحث. ويمكن أن ندرج في هذا الإطار تصور واسيني الأعرج في كتابه "الأمير: مسالك أبواب الحديد". يقول واسيني الأعرج "إن كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد هو أول رواية عن الأمير عبدالقادر. لا تقول التاريخ لأنه ليس هاجسها، ولا تقصّي الأحداث والوقائع لاختبارها، فليس ذلك من مهامها الرئيسية. تستند فقط على المادة التاريخية. وتدفع بها إلى قول ما لا يستطيع التاريخ قوله" ([2]). إن رواية "كتاب الأمير" ليست فقط رواية تاريخية وإنما هي فوق ذلك نص يكاد يكون تاريخيا بالنظر إلى غزارة المادة التاريخية التي حوتها تلك الرواية.

لا مناص للرواية إذا اختارت الفضاء التاريخي المرجعي مجالا لها من أن تقول التاريخ. ولكنها تقوله على طريقتها، أي أنها لا تكرّره وإنما تحيّنه. ولعل هذا ما يعنيه واسيني الأعرج حين يذكر بأن هذه الرواية تستند إلى المادة التاريخية وتدفع بها إلى قول ما لا يستطيع التاريخ قوله. ويترتب على هذا أن الرواية من خلال حواريتها لا يمكن أن تكون إعادة كتابة للتاريخ وإنما هي أتون ينصهر فيه العنصر التاريخي مع عناصر أخرى تسهم جميعا في بناء الكون التخيلي للرواية.

إن هذه الخصوصية هي التي سمحت لواسيني الأعرج بأن يملأ فراغات التاريخ، وأن يثبت وقائعه الماضية في خارطة القضايا الراهنة. "فالسرد الروائي عندما يصوغ حكاية تاريخية بطريقة ناجعة، لا يختزل التاريخ، ولكنه يكشف مهملاته ومنسياته، وأحيانا يبدد بعض شكوكه" ([3]). هكذا يكون إذن "كتاب الأمير" محاولة إبداعية ناضجة تكرس علاقة مخصوصة مع الوثيقة التاريخية: فهي تنطلق منها وتسعى إلى إعادة بنائها عبر التصور حتى أننا لنشعر أحيانا أن واسيني الأعرج الروائي ينطوي على مؤرخ يمتلك آليات البحث التاريخي ومنهجه. ولكنها من جهة أخرى لا تعتبر نفسها تابعة للوثيقة أو صدى لها. إنها قراءة إبداعية للتاريخ تنطلق منه ولا تقف عند حدوده.

ظاهرة المؤرخ الروائي

ارتباطا بموضوع الرواية والتاريخ أو التاريخ والأدب، لا بد من إثارة قضية أو ظاهرة صارت لافتة للانتباه عند المؤرخين المغاربة، وهي تحول عدد غير قليل منهم من مجال التاريخ ([4]) إلى حقل الأدب ولاسيما مجال الرواية. ولعل السؤال الذي ينتصب أمام ذهن القارئ في هذا المقام هو لماذا اختار هؤلاء هذه التجربة أي التحول من حقل التاريخ المعروف بصرامته العلمية إلى كتابة الرواية بكل عوالمها التخييلية والرمزية؟ ([5]).



أسامة دياب

في محاولة الإجابة على هذه السؤال سوف نقتصر على نموذجين اثنين لمؤرخين مغربيين لقيت أعمالهما الأدبية (الروائية) كثيرا من الذيوع والمقروئية في أوساط القراء والباحثين داخل المغرب وخارجه. ويتعلق الأمر هنا بكل من المؤرخين عبدالله العروي وأحمد التوفيق.

في مقابل أعمال عبدالله العروي الفكرية والتاريخية التي تعبر عن عمق مواقفه واختياراته وتحليلاته، تبرز أيضا كتاباته الإبداعية السردية ([6]). فالقارئ العربي يعرف أيضا هذا المفكر من خلال أعماله التخييلية (الروائية) والتي تأتي كاستمرار وامتداد لتجربته الفكرية. فهو يقول "إني لا أميل إلى الرواية إلا بدافع تجاوز ما يظهر من صرامة تحليلاتي الأيديولوجية والتاريخية" ([7]). وكأني بالعروي يستشعر بأن التعبير الأدبي (الروائي) أصدق من التاريخ في استيعاب هواجسه، ذلك أن الأديب عندما يتناول حدثا أو شخصية تاريخية يجد الحرية الكاملة في الانطلاق وراء خفايا الحدث ودوافعه، أو وراء التجربة الخصوصية للشخصية، بينما يقف المؤرخ جامدا إزاء هذا، ذلك أنه ملتزم برواية الحدث كما هو. وحتى في محاولته إعمال فكره فهو لا يستطيع أن يلجأ إلى التصورات الفكرية، وإنما ملتزم بالمنطق العلمي، أو بطريقة أخرى فإن مجال



أسامة دياب

الخيال مفتوح أمام الأديب، بينما هو مغلق أمام المؤرخ. وما يدعم هذا الاعتقاد هو قول العروي دائما "إذا سئلت ما هو الغرض من كتابتك للقصة فلا بد أن أجيب أن الغرض منها هو التعبير عن أشياء لا أعبّر عنها بالتحليل العقلاني. لو كان التحليل العقلاني بالنسبة إليّ كافيا للتعبير عن كل ما أحس به لما كان داع لكتابة القصة" ([8]). ومن خلال هذا المعنى الأخير نستطيع أن نفهم أيضا لماذا رفض عبدالله العروي أن تكون أعماله الأدبية والتخييلية كنوع من الاستنساخ المشابه لكتاباته الأكاديمية ومناهجها العلمية الصارمة. ويعبر عبدالله العروي عن هذه الرأي قائلا "يخطئ من يظن أن المادة واحدة وأن ما يوجد في الأعمال الأدبية يوجد في الأعمال التحليلية" ([9]). بهذه الكيفية يعمل العروي على إعادة صياغة النص التاريخي بطريقة إبداعية تندرج في سياق المقارنة بين ما هو روائي في التاريخ كعلم، وبين ما هو خاص بالتاريخ في الرواية كإبداع، وعلى نحو يمكّن من النفاذ مباشرة إلى المناطق المنسية وسبر الأغوار التي أغفلها المؤرخون للوصول إلى جوهر الحقيقة الغائبة أو الحقيقة التي يحجبها الخطاب الرسمي المبتور.

إن انصهار التاريخ في الأعمال الأدبية التخييلية لعبدالله العروي لا ينبغي أن يحجب عنا الحدود الإبستيمولوجية التي تظل قائمة بين الخطابين الفكري والأدبي، وذلك من منطلق خصوصيات كل منهما، إلا أنها تظل في العمق مع ذلك متكاملة "تعكس في مجملها صورة العروي في أبعادها المختلفة الأدبية والفكرية والعقلانية والوجدانية والموضوعية والذاتية" ([10]).

المغرب بين زمنين

وبالعودة إلى الكتابة الروائية عند عبدالله العروي، لا بد لنا من استحضار تجربة المؤلف المتميزة في روايته "أوراق" والتي تعتبر العمل الروائي الرابع الذي أصدره العروي سنة 1989. وهو يعكس مرحلة تاريخية حاسمة، ارتبطت بالمجتمع المغربي، وهي التي جمعت بين زمنين مغايرين؛ الأول يهم الاستعمار بينما يجسد الثاني تطور الواقع المغربي وانتقاله إلى مرحلة الاستقلال، وما عرفته من عوائق في بناء هذا المغرب الجديد بسبب الرواسب التي صعب تجاوزها، والتي شكلتها ظروف المرحلة الانتقالية ([11]). وهذا ما صورته شخصية إدريس الذي تجرع مرارة الخيبة والإخفاق بعدما اصطدم حلمه في مغرب مستقل وناهض بواقع مترهل ومثقل بالجهل والانتهازية. يقول العروي "العبور من الحب إلى التاريخ هو الوصول إلى سن النضج، أما الانتكاس من التاريخ إلى الحب

فهو الصد عن الإخفاق الاجتماعي. ينعزل فيه المرء فيعود على حياته الشخصية، ومن ثم إلى الحب" ([12]).

جارات أبي موسى

نموذج آخر لمؤرخ مغربي صار بدوره يتبوأ مكانة متميزة في مجال التخييل التاريخي، حيث لاقت بعض أعماله الروائية كثيرا من الذيوع والانتشار. ويتعلق الأمر هنا تحديدا بالمؤرخ أحمد التوفيق الذي ولج هو الآخر مجال الرواية وشجعته تجربته كمؤرخ متخصص في التاريخ الاجتماعي على دخول عالمها، يقينا منه بأن الرواية هي وسيلة فعالة تمكّن من التعبير عما أغفلته أو سكتت عنه الأبحاث والدراسات التاريخية ([13]). ولعل هذا ما تعكسه تجربة المؤلف في روايته "جارات أبي موسى" ([14])، وهي رواية ذات طابع تاريخي، كونها تنهل من أحداث تاريخية تندرج ضمن سياق تاريخي معين وهو العصر الوسيط (الفترة المرينية)، كما تتناول بشكل بين الفساد الاجتماعي الذي تفشى آنذاك، خاصة في سلا، المدينة التي تدور فيها أحداث الرواية، وكذا جور الحكام ومن لهم السلطة والنفوذ واستبدادهم، كما يقابل هذا الواقع ظهور طرق صوفية رافضة لهذا الواقع المتأزم والمتفشي ([15]).

من يقرأ الرواية للوهلة الأولى يكتشف حضور التاريخ في هذا النص الروائي، كما يلاحظ نوعا من الصلة الوطيدة بين الفعل الروائي وبين المتن التاريخي في شكله التقليدي (الإسطوغرافيا التقليدية)، ويظهر ذلك أيضا من خلال لغة السرد، التي تنهل من النصوص التراثية والمناقبية وكتب الأخبار وصيغ الترسّل والكتابة الديوانية التي انتشرت إبان فترات الحكم العربي والإسلامي سواء في المغرب أو المشرق.

إن الصلة بين رواية جارات أبي موسى والمتن التاريخي تؤشر على تداخل عام يجعل من الرواية ذات ملمح تاريخي من حيث كونها تتخذ من التاريخ بأحداثه وشخصياته مرجعية لها. إنها رواية تاريخية بالمعنى المتعارف عليه والذي يستحضر المادة التاريخية المتحققة في الواقع الفعلي ويستثمرها في صنعة التخييل.

لا أحد ينكر إذن ظلال التاريخ في هذا النص الروائي حتى غدا الخطاب الروائي جزءا من التاريخ والتاريخ جزءا من الرواية. "وجارات أبي موسى تعتمد أحداثا تاريخية لا تسردها بشكل تصاعدي يجعلها بؤرة العمل، ولكنها تبثها هنا وهناك لتشتغل بذلك كمزمنات (وهي كل الوحدات التي تفيد معنى الزمن) تسعف على التجذير التاريخي. إنها إشارات مختزلة، كالإشارة إلى غرق الأسطول السلطاني وعلاقة الصلح بين قبيلتين، والمجاعة وكل ما يحيل عبر الوصف على فضاء قديم يتعلق في النص بالعهد المريني (أبي الحسن وابنه أبي عنان). وربما هذا راجع إلى التخييل الذي يجعل الرواية تنفلت من أسر الاشتغال كمجاز خطابي للتاريخ وإعادة صياغة له" ([16]). وبهذا الشكل تكون رواية "جارات أبي موسى" وهي تستلهم التاريخ واعية بحدود ذلك الاستثمار الذي يتخذ من التاريخ مادة له، ولكنها لا تنقل التاريخ بحرفيته، بقدر ما تصور رؤية الكاتب له وتوظيفه لهذه الرؤية للتعبير عن تجربة من تجاربه ،أو موقف من مجتمعه يتخذ من التاريخ ذريعة له.

الأدب بين التاريخ والمؤرخين

يمكن القول بأن الرواية أو التاريخ في الأدب تختلف عن التاريخ عند المؤرخين، فهؤلاء يعطون صورة موجهة وغائية للأحداث التي يعرضونها، ويدخلون الوقائع والمسارات التي يصفونها في منطق تفسيري، الأدب لا يقول التاريخ، بل يقيم معالم له، يظهر وينشئ من الواقع عالما، لاتهم الكرونولوجيا فيه بقدر ما تهم الجذور والشرائح الداخلية والسمات الدالة. بهذا المعنى لا يمكن اختزال المؤلف الأدبي في وثيقة تاريخية، فهو بنية رمزية ودالة، تصاغ من التاريخ، كواقع ماض، وحاضر تاريخي، صورا ورؤى، تحيل بدورها إلى التاريخ. يقول Pierre Barbéris "في لحظات أو فترات معينة، وضمن شروط محددة، يستطيع النص الأدبي إعطاء صورة ملائمة للواقع، لأنه أقل ارتباطا بالأيديولوجيات من النص التاريخي، ولأنه وسيلة تجاوز وخرق للأيديولوجيا السائدة، فهو الذي يعمل ويفعل في الواقع ويمشهده ويريه" ([17]).

إن الفارق بين عمل المؤرخ وعمل الروائي بيّن؛ يكمن في رغبة الأول في التطابق مع الوثائق، وعدم انصياع الثاني لهذه الرغبة. فالمؤرخ يؤلف حبكات تسمح له بها الوثائق المتوافرة أو تمنعها، إلا أن هذه الوثائق لا تشتمل على هذه الحبكات. فيما تكون حرية الروائي في التحبيك أكبر؛ لأنه متحرر نوعا ما من إكراهات التطابق مع الوثائق والأرشيفات. وبعبارة أخرى فإن الروائي حرّ في أن يعيد تشكيل التاريخ بالإضافة والحذف؛ لأن مهمته هي إعادة صوغ الحياة في تجلياتها المختلفة، لا كتابة التاريخ الموضوعي صعب المنال حتى على المؤرخين المحترفين ([18]).

باحث وأكاديمي من المغرب

الهوامش:

([1])- بدأت الرواية مسارها بالاعتماد على التاريخ، و بدأ الروائيون يوظفون حرية الإبداع لتوسيع بنيات التاريخ وإشباعها اجتماعيا. وطبيعي أن الرواية بهذا المعنى استطاعت أن تمثل نوعا من التاريخ الشمولي؛ إذ بالإضافة إلى انشغالها بتسجيل الأحداث والوقائع، دأبت على أن تجعل من موضوعها سجلا للحياة نفسها. إن الرواية عندما تستوعب التاريخ تعود لإنتاجه، أو إخراجه بالمفهوم السينمائي حتى تكون الأحداث مرئية للقراءة. والرواية عندما ترجع إلى التاريخ فإنها تلتقط منه العبرة لتعيد إنتاجها بشكل آخر ربما يلفت النظر إليها أكثر من الأول.

([2])- محمد القاضي: الرواية والتاريخ دراسة في تخييل المرجعي، تونس، دار المعرفة للنشر، 2008، ص: 146.

([3])- أحمد بوحسن: الروائي والتاريخي في رواية كتاب الأمير: مسالك أبواب الحديد، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، 2010. ص: 16.

([4])- إلى جانب حقل التاريخ وهو موضوع بحثنا هناك حقل الفلسفة، ونذكر على سبيل المثال لا الحصر الفيلسوف بنسالم حميش الذي لاقت رواياته الكثير من النجاح نذكر منها على الخصوص "مجنون الحكم" (1990) وهي رواية تاريخية، تندرج بالتحديد في خانة الرواية الجديدة التراثية التاريخية، وهي صنف من الرواية العربية دأب على الحفر في الموروث السردي عن أحداثه وأشكاله التعبيرية تسمح بتنضيد الشكل الروائي وإغنائه جماليا، دون التضحية بأطروحته. يضطلع التاريخ بدور كبير في تشكيل هذا العمل الروائي، وقد حرصت الرواية على ألاّ تبقى البنيات التاريخية مجرد محكيات مسرودة روائيا، أو استشهادات مضمنة في تلافيف السرد دون أن يطفو منها شيء على السطح، بل جعلت من التصريح بالنص التاريخي وسيلة فنية، منحت الرواية فرصة اصطحاب الشاهد في كل مراحل الحكي، وكأن النص في مرافعة روائية تستدعي الإثبات في كل حين بأن ما تحكيه ليس خيالا لكنه حقيقة. ولقد تعزز هذا الأسلوب بصدور رواية "العلامة " (1997) التي تتخذ من سيرة ابن خلدون موضوعا لها. للمزيد من المعلومات حول هذا الموضوع يمكن الرجوع إلى: نورالدين الفيلالي: رواية العلامة بين التاريخي والتخييلي، وجدة، دار ayn-print للنشر، 2012.

([5])-طارق غرماوي:" المفكر المغربي روائيا" مقال على الخط qad.pdf/11-12/12/http://81.144.208.20:9090/pdf/2012 تاريخ الدخول على الموقع 2015/06/12.

([6])- بدأها برواية "الغربة" (1971) ثم "اليتيم" (1978) ثم "الفريق" (1986) ثم "أوراق" (1989) والروايات الأربع تشترك في كونها تتعرض لشخصيات بعينها وتدور في فضاءات مشتركة وتثير موضوعات متواترة، كما كتب روايتين أخريين هما "غيلة"(1998) و"الآفة" (2006).

([7])- عبد الله العروي: الأيديولوجيا العربية المعاصرة، ترجمة محمد عيتاني، بيروت، دار الحقيقة، 1970، ص: 174. انظر على الخصوص الفصل الذي يحمل عنوان: "العرب والتعبير" لأنه يطرح فكرة جوهرية تتصل بالرواية العربية منظورا إليها من الكتابات النقدية التي كانت سائدة إلى حدود مطلع سبعينيات القرن الماضي. طارق غرماوي "المفكر المغربي روائيا" مقال على الخط qad.pdf/11-12/12/http://81.144.208.20:9090/pdf/2012 تاريخ الدخول غلى الموقع 2015/06/12.

([8])-طارق غرماوي:" المفكر المغربي روائيا" مقال على الخط qad.pdf/11-12/12/http://81.144.208.20:9090/pdf/2012 تاريخ الدخول غلى الموقع 2015/06/12.

([9])- التحديث والديمقراطية، حوار مع عبدالله العروي، مجلة الآداب، العدد الأول والثاني، يناير- فبراير 1995، ص: 19.

([10])- الأفق الروائي، حوار مع عبد الله العروي، مجلة الكرمل، العدد 10، سنة 1984، ص: 179. نقلا عن طارق غرماوي "المفكر المغربي روائيا" مقال على الخط qad.pdf/11-12/12/http://81.144.208.20:9090/pdf/2012 تاريخ الدخول غلى الموقع 2015/06/12.

([11])- انظر صدوق نور الدين: أوراق عبدالله العروي دراسة وتحليل، الدار البيضاء- بيروت، المركز الثقافي العربي، 1998.

([12])- عبدالله العروي من التاريخ إلى الحب حوار أجراه محمد الداهي، وشارك فيه محمد برادة، ضمن كتاب الدوحة 29 ، نوفمبر، قطر، وزارة الثقافة والفنون، 2013، ص: 79.

([13])- المصطفى مويقن: "شجرة حناء وقمر لأحمد التوفيق بين الرواية والتاريخ"، مجلة فكر ونقد، السنة الثالثة، العدد 27 مارس 2000، ص: 147.

([14])- أحمد التوفيق: جارات أبي موسى، دار القبة الزرقاء للنشر، 1997.

([15])- يتم التاركيز هنا على شخصية أبي موسى المناقبية ذات الكرامات الإصلاحية الخارقة.

([16])- بديعة الطاهري: "ملامح اشتغال التراث في رواية جارات أبي موسى لأحمد توفيق"، مجلة الخطاب، منشورات جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، العدد الرابع يناير، 2009. المقال متوفر على الخط: http://www.ummto.dz/lad/index_fichiers/revue4.pdf تاريخ الدخول: 2013/06/13.

([17])- نقلا عن عمار بلحسن: "نقد المشروعية، الرواية والتاريخ في الجزائر"، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 76 - 77، ماي- يونيو، 1990، ص: 74.

([18])- حسن الطالب: مفهوم التاريخ الأدبي مجالات التوسع وآفاق التجديد، الرباط، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، 2008، ص: 81.



ليلى والذئب

ملهاة مسرحية معاصرة ذات فصل واحد

فارس الذهبي

إلى الأطفال الذين لا ينامون أثناء روي حكاية ما قبل النوم

مقدمة لا بد منها :

1

النص هو دعوة الى الحرية، دعوة الى المغامرة والنزوح نحو الاكتشاف لكشف المجهول، حتى تكتمل التجربة الإنسانية الفردية، وخاصة لدى الفرد العربي الخاضع والخانع لثقل الموروث الاجتماعي و التاريخي والإنساني والثقافي العربي، الذي توقف عند الاتّباع ولم ينتقل إلى الإبداع، والذي توقف عن التطور منذ مئات السنين موقفاً معه تطور الفكر والتجربة وهذا مما جعل تجربة العقل الغربي تسبقنا بمراحل.

إن الخروج عن المألوف وكسر العرف والتقاليد، هو بدع في مجتمعاتنا وينظر عادة للمتمرد أو المتمردة نظرة سلبية من عموم المجتمع بغض النظر عن موقف المجتمع الضمني من الفعل الذي اتخذه الفرد، وهو غالباً ما يكون فعلاً مشتهى من قبل المجتمع ككل .

فمثلاً إن اضطهاد شريحة من المجتمع السوري لأبي خليل القباني، واعتبار ما فعله من مسرح هو بدعة، يأتي من ضمن هذا السياق الذي تحدثت عنه علماً أن أغلب الحضور الذي واكب عروض القباني كان ينظر لما يفعله نظرة اشتهاء ورغبة في التقليد، ولكن النزعة التدميرية لكل ما هو ناشز عن المجتمع أو خارج السرب أو صاحب الريادة في كسر الرتابة الاجتماعية، والإتيان بما هو ترفيهي حصراً أي بما يشكل دعوة للحرية والانعتاق من المؤسسة.. هي ناتجة عن الغيرة وليس الحسد (فالغيرة هي محاولة للتشبه أما الحسد فهو ذو شكل تدميري للآخر) ومحاولة التشبه، وعند العجز.. يكون الحل هو قصم ظهر التجربة، والتخلي والتضحية بالنعجة الضالة ليستمر القطيع في نهجه الهادئ.

إن المجتمعات السكونية أي التي لا حراك اجتماعيا أو سياسيا أو اقتصاديا واضحا فيها، تكون عادة أقسى على أفرادها الناشزين من أفرادها المسيئين، فالمسيء يعاقب لفترة ومن ثم يعاد تأهيله، أما الناشز فتبقى التهمة ملتصقة به لأجيال، ولذلك فهي تعاقب المرأة المتحررة في مظهرها أو في سلوكياتها مثلاً، عقوبات اجتماعية قاسية تأخذ عادة شكل النبذ أو الإقصاء أو الضغط على العائلة اجتماعيا، وأنا هنا لا أبرر للانحلال الخلقي، بل أدافع عن الحريات العامة والخاصة على حد سواء .

2

عادة ما تكون النعجة الضالة هي التي يأكلها الذئب بشكل أسهل وأسرع، ولكنها تتمتع بفردانيتها كحيوان، أو ككائن حي له مطلق الحرية في الحياة، تتمتع بمناظر الوديان والسهول بشكل أفضل ولو لحين .

بعيداً عن ضوضاء القطيع ومزمار الراعي وعصاه، ودونما شعور بالتنظيم القطيعي فالنعجة هي حيوان في النهاية وللحيوانات طرق وأساليب للدفاع عن نفسها، ولكن الإرادة الإنسانية دجنت هذه الأساليب وصادرت القرار الفردي لها مقدمة لها الحل بحماية أفضل، من الذئب.. لأن الإنسان هو من سيأكل النعجة في النهاية.. فالصراع في المحصلة هو صراع مصالح وليس عطفا







وتفضلا من الراعي.
في النهاية تبقى الحرية مفهوما نسبيا متنازعا على حسمه، ويبقى الخيار الإنساني موجوداً لدى الفرد في رأسه ولكن كل ما هو مطلوب منا أن نحرر هذا العقل ليقف الإنسان أمام خياره الوجودي وحيداً دونما إرشاد أو دليل.
في هذا النص استندت على الحكاية الشعبية المعروفة عالمياً "ليلى والذئب" والتي رويت لكل أطفال العالم تقريباً مكرسة مقولاتها المبطنة في طاعة الأهل والخوف من الخيار الفردي واتّباع المجرّب. لكنني قمت بعد التفكير بإعادة تركيب القصة وكتابتها من وجهة نظر محلية مستنداً على المفاصل الرئيسية في الحكاية ولكن بعد أن أزحت المفاهيم والمقولات عن مرتكزاتها لتتشكل مفاهيم جديدة لا أجزم بصوابها، ولكنني أجزم بضرورة تجريبها فإن فشلت أسقطت.
إن العمل هو ملهاة بسيطة لذا فإن الأداء يجب أن يكون أقرب إلى الهدوء وإلى الروي الهادئ، كمن يقرأ قصة لطفل قبل أن ينام، والطفل هنا هو الجمهور ولكي لا ينام ينبغي لكسر الإيهام أن يفعل فعله.
للمخرج الحق الأكيد في تحديد خياره الفني فهو صاحب القراءة الأخيرة للنص والتي ستتجسد على الخشبة. والمستويات في اللغة ضرورية للتدرج في الإيهام القصصي، من الحكاية الى الرواية الشخصية المعتمدة على تفاعل الجمهور أو الطرف الآخر مع الحدث المروي. فالمستمع أو المشاهد يقترب من الشخصيات المتحدثة بالعامية حينما تتحدث عن نفسها في حالات البوح والتعري وتستمتع بإيهام القصة وكأن الحدث هو جلسة نميمة وتلصص، ولكسر الإيهام هنا دور محوري في جعل المشاهد يقارن القصة الأصلية مع القصة المروية ليستنتج التغير ومنه القصد من تبديل المفاهيم.

***

المكان منقسم إلى قسمين؛ في الأيمن طاولة وكرسي وصورة لامرأة جميلة ومغرية، وفي الأيسر سرير بشكل عرضي وفوقه لوحة لرجل وسيم.
يفصل بين المكانين باب مفتوح.
تدخل ليلى إلى القسم الأيمن من الخشبة... تتمشى قليلاً في المكان ثم تشعل سيجارة وتبدأ التدخين.
في هذه الأثناء نسمع موالاً للرحابنة بصوت جبلي وقاس:
(عيني ما تدوق النوم يا ديب.... حاكمها قلق و نعاس يا ديب غدي تسرح مع التنيان يا ديب.... وتفعل ما تريد و تشتهيه)
مع انتهاء الموال...
ليلى: أهلاً و سهلاً بكم..
لا أعرف كيف أبدأ... كونكم لستم أطفالاً، لكنني لن أدعكم تتخيلون كثيراً الحكاية وسأقص عليكم قصتي... قصتي مع الذئب أو قصة الذئب معي، أو قصة ليلى والذئب، ليلى التي كنت أنا... سأقصها تماماً كما هي، كما حصلت معي دون تزييف أو تعديل وهي كما تعلمون (تقترب من المنصة أكثر مخاطبة الجمهور بقرب أكثر مع ابتسامة خبث) قصة حقيقية!
سأرويها لكم كأصدقاء كبار... كبالغين، كي ترووها بدوركم وبطريقتكم إلى أطفالكم، لكنني عندما أرويها لكم لا أريدكم أن تناموا مطلقاً، لا أريدكم أن تسترخوا.. فأنا لا أرويها لكم قبل النوم، أريدكم أن تفكروا.. أن تقلقوا..
على كل الأحوال هذا ليس مهماً..
لذا سأدعكم مع خيالكم قليلاً... كالأطفال... لكن القصة ليست للأطفال، فقصة الأطفال سخيفة وهي بعيدة عن قصتي... أريد خيالا جديداً.
(تأخذ نفساً عميقاً من السيجارة.. تنظر للجمهور)
سأروي لكم قصتي معه... وأنتم تعلمون من هو، وتعلمون أنني كنت صغيرة وهو كبير... حتماً... في ما مضى وانقضى.
تقريباً كنت في السابعة عشرة من العمر، وكان يا ما كان... ليس هنالك من الفتيات الصغيرات من اللواتي عبرن هذا العمر لم يحدث معهن حدث يتذكرنه طوال حياتهن! أو بالأحرى ما يحصل مع الفتيات في هذا العمر لا يمكن لهن نسيانه طوال حياتهن...
(تنفث نفخة دخان... وتتابع):
ففي هذا العمر لا بد للفتاة وفي صيف هذا العمر بالتحديد، من أن تتغير حياتها تماماً.. وإن لم... فما سيحصل معها سيظل محفوراً في قلبها الى الأبد...
بدأت القصة معي حينما كنت أنظف الحمام...
وأنا أكره كثيراً تنظيف الحمامات بالذات، لأني سأضطر لاستخدام الماء الساخن الذي يزعج كثيراً، حسب ما تقول جدتي: الجن والعفاريت، سينسلخ جلدهم وهم مستقرون في البلاليع، من شدة الماء الساخن وسينتقمون من الفاعل حتماً.
انحنيت فوق البالوعة لأنزع غطاءها وأنا أبسمل وأتعوذ اتقاءً للجن فوقع!
وقع خاتمي مني.. من يدي، انزلق بفعل الماء والصابون على يدي... واندلق الماء الساخن حول المكان.

(قدم هذا العرض في دمشق، إخراج باسم عيسى، سنة 2008)

سقط خاتمي الذهبي في ماء المرحاض..!
يا الهي كم أكره المرحاض..! رأيته:
كان واضحاً لي بشدة.. يلمع.. إنه في الأسفل...
كان المكان نظيفاً...
وكنت أعلم أن الماء نظيف لكنني لم أستطع أن أمد يدي وأنتشله من تحت...
كنت خائفة.. كان الماء مضطرباً، وعلى سطحه صور تتماوج... خفت.. دمعت.
(يدق الباب.. تنهض ليلى بهدوء و تفتح الباب، فيدخل رجل يلبس بذلة أنيقة.. لكن رأسه هو رأس ذئب، يدخل ثم يجلس على الكرسي في عمق الصالة...)
(ليلى تستل سيجارة من جيب الذئب العلوي ثم تكلمه):
قبل أن تبدأ القصة.. لا بد لكم من أن تعلموا ماذا قال أهل أول لي.
(الذئب معلقاً على طريقة حديثها): ليش هيك عم تحكي؟
(ليلى متابعة):
... وكما تعلمون أيضاً أهل أول ما تركوا شي إلا وقالوه... وبتعرفوا كمان
(ليلى للذئب وبعد أن تخلت عن اللغة الفصحى): هيك أحسن ما!!
أهل الآخر نحنا... كل شي بنسمعوا من أهل أول... بنسمعوا بس (الذئب يهز رأسه برضا عن استخدام اللغة العامية) وما بنفهموا لحتى نجربوا... إيه هي حال الدنيا...
(تلتفت إلى الذئب)
أمي قالتلي بزمانها وما بعرف ليش... قالتلي وقت كنت صغيرة وبيتنا كان كبير ومعبا بالخيرات والشجر والورد... قالتلي: يا بنتي أهم شي النظافة... اعملي كل شي... كلي كلشي... كلشي! البسي كلشي! اشربي كلشي..! كلشي بدك ياه بس شرط يكون نظيف! ولا تاكلي شي من السوق..! أبداً.. أبداً..!
اغسلي ايديك ووشك... وديري بالك من شغلتين: الكرز والرمان... وصارت تبتسم... يخرب بيتهن هالأكلتين شو بيدبغوا... لا تنقطي كرز على حالك لأنوا دم الكرز مابيروح والأواعي بتندبغ مرة بالعمر، وخلصنا ماعاد فيه رقع أو قص أو أي شي خلص... بيظل اللون معلق على الأواعي البيض... بيدبغها دبغ وما بيروح بالغسيل...
وأنا بالفعل، من يومها بطلت آكل كرز بالمرة... كنت بحب اللون الأبيض، القطن الأبيض، كل شي أبيض، كنزاتي وبلوزاتي كلها بيضا ما دبغت بحياتها.. خفت من الكرز يلوتها (الذئب يهز برأسه ساخراً) وهداك يوم وهادا يوم...

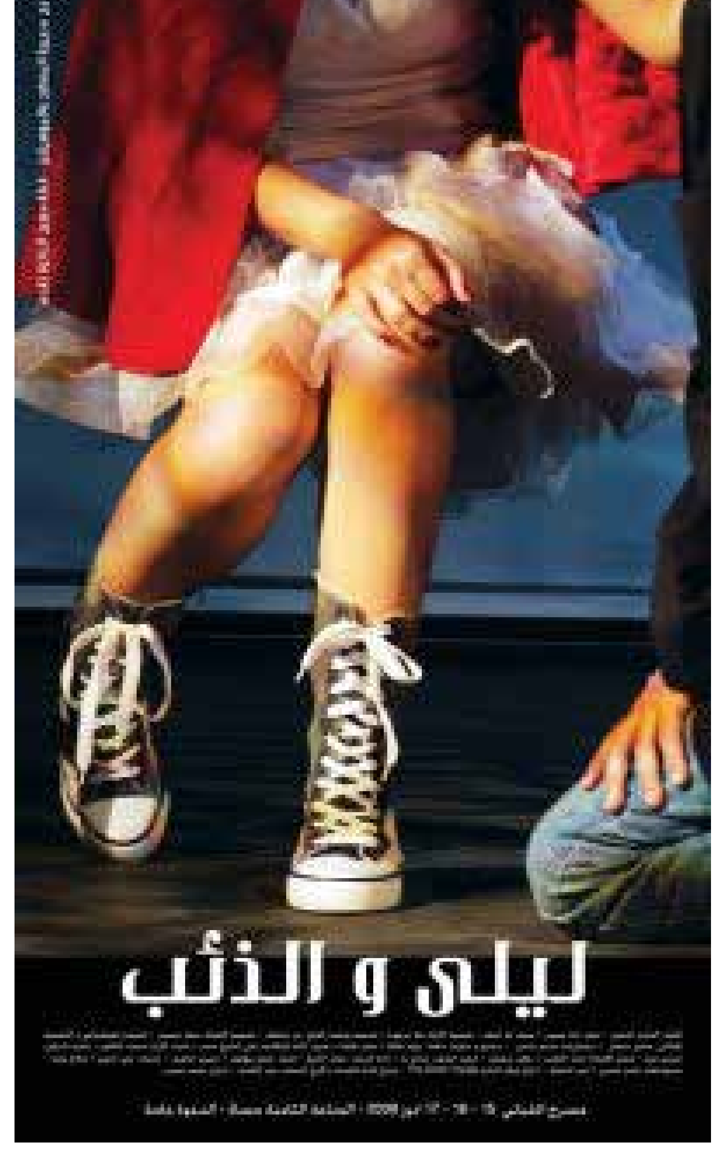
***

(تتقدم ليلى من أول الخشبة وتسحب كرسيا، ثم تجلس عليه وتتابع):
حاولت تلات مرات أني مد إيدي عالخاتم... بس قرفت من المرحاض...
يا الله بس هادا خاتم خطبتي وستي نقتلي ياه...
حاولت... بس في شي! مدري شو هوه؟ منعني وخلاني وقف أتفرج عليه وهوه بالي..!
طلعت على جنينة البيت، شم هوا وفكر... بركي بيصفى ذهني وبعرف كيف بدي لاقي حل لها المشكلة... بس وقت رجعت عالحمام، تفاجأت بجدي طالع من الحمام و كان صوت مية السيفون متل الشلال بأدنيي...
انصعقت... انصدمت... كنت رح أبكي من فكرة أنو الخاتم راح مع ال......!!
بس الحقيقة كانت أنه..: جدي عملها على خطبتي...!
بس أنا ما حاكيتو ولا كلمة، حتى أنو هوه تفاجأ لردة فعلي وقت شافني... فكرني تضايقت من أنو فات على التواليت مباشرة بعد ما نضفتوا؟
(صمت)
قعدت بالجنينة... موسيقى غريبة جداً.
سكرت أدنيي بادنيي.. رجعت جناحات أدنيي لأدام، و سكرت مجرى السمع من الغضب.. (تغلق أذنيها).
(صمت) سمعت دقات قلبي (نسمع صوت دقات قلب).
سمعتهن.. دقات قلبي.. وحسيت، شي سميك أسود عم يتدفق جواتي...
(صمت)
بس هادا مو مهم.. (تعود لحالتها الطبيعية)
هادا مو مهم.. أو مو الأهم.... اللي صار بعدين هوه المهم، بهداك اليوم
اعتبرت اللي صار هوه علامة... إشارة إلهية بأنو أفسخ خطبتي...



وفسختها... خصوصاً بأني بآمن بجدي واحساسو..
على العموم... أنا ما كنت حابة خطيبي وقت قررت أخطبه..
وللصدق حتى بعد الخطبة، وقت كنت شوفه... قلبي بصراحة
ما كان يدق من الفرح... كان يدق من الخوف و الترقب... كنت
قول: لك معقول أنا أربط حياتي مع شخص مجهول ما بعرفه،
لك حتى ما تعرفت عليه... عرفتني عليه أمي..
قالت لي: لك هوه وسيم... لأ لأ جميل!
لك هوه غني... لأ لأ ثري!
لك هوه جامعي... لأ لأ مثقف!
لك هوه ذكي.... لأ لأ عبقري!
لك هوه يسر...لأ لأ مطيع... تخيلي يا ماما!!
كل الصفات الحلوة فيه من الألف إلى الياء.

(تخاطب الذئب): بس أنا مع كل هالشي وافقت... بس ما حبيته...
كان بدي رجال وحش.. يصرّخ عليي وقت كون مالة ونكدة.. مو
يركع تحت رجليي ويراضيني.. يحبني وقت ما كون طايقتوا! مو
يقلي ok حبيبتي.
على كل الأحوال (تخاطب الجمهور) طق عرق الجنان بالعيلة..
أمي.. أبي.. أخواتي... ستي... الكل حتى جدي اللي كان إلو الفضل
بتركي لخطيبي.. زعل..
تخانقت معهن كلهن... وتعايطنا.. وطلعت من البيت لأتمشى
شوي، لبست الجاكيت الجوخ الأحمر تبعي... ما بعرف ليش
هيك صار.. يمكن صدفة... يمكن لأنو هدية من ستي، ومشيت
بالشوارع... حتى وصلت عالجنينة...
(يتقدم الذئب من أول الخشبة)
الذئب: كانت السما رمادية... من كتر الغيوم.. حتى أنك ما قدرتي
حتى تستمتعي بالشمس.
كان بدك تشعلي سيجارة بس ما قدرتي، خفتي من نظرات
الناس... كنتي وحيدة... والكل كان عم يتطلع عليكي..
ليلى: فستاني الأحمر كان النشاز الوحيد بهديك اللوحة... يا إلهي
قديش كان هداك النهار حلو... (تستدرك) طيب رح كمل...
فجأة شفت شب مشي من قدامي وعم يتطلع عليي.
الذئب: كنت شايفتيني وأنا فايت من باب الجنينة...
ليلى: لفتت نظري أنت وقتها شوي... بس صدقوني أبداً ما
اهتميت.. أبداً...
تهيألي أنو بشع... لأ... مسكين.. عادي كتير... نحيف كتير ومعضم





ووشو عريض وألو دقن خفيفة...
الذئب: كنت لابس قميص رمادي وبنطلون رمادي أنيق كتير..
ليلى تهز رأسها: أيه.. بعتقد أنه يومها كانت أناقتك شوي جذابة.
مشي من جنبي مرة تانية...
الذئب: درتي وشّك..
ليلى: مريت من قدامي مرة تالتة ورابعة وخامسة... بعدين
استندت على شجرة قريبة من كرسيي.
الذئب: درتي ضهرك كلياً عني.
ليلى: حسيتك غليظ... سمج.. متطفل... بينما كانت النسوان
والولاد والرجال عم يتسلوا ويتغدوا ويطعموا بقايا أكلهم للبطات

والكل بهدوء كل واحد بشغله.. إلا ولد صغير كان عم يبكي كتير
وما بعرف ليش، بدون ما يسكت.
الذئب: كنت أنا الوحيد، اللي بدي أتطفل على الشخص الوحيد
بها العالم.. اللي بهداك الوقت، ما بدو حدا يتطفل عليه..

ليلى: فجأة حسيت برشقات مي على رقبتي وشعري، بالبداية
فكرت السما عم بتشتي.. لأنه الغيوم كانت كتيرة !؟
تطلعت عالأرض، كانت ناشفة ولساتها رمادية وأبداً ما تنقطت
بالأسود.
(أثناء كلامها يحمل الذئب بخاخ ماء و يرشها ويبتسم)

ليلى :رجعت نقط المي من جديد على رقبتي وشعري مرة تانية.
التفت بسرعة لورا، فشفتك حبيبي واقف ورايي... كان شكلك
كتير غبي وأحمق..! (تبتسم له فيبتسم لها).
(بغضب شديد): كان عم يرشني بالمي... يا الله وجن جناني...
وتلبست أمي وصرت متلها تماماً.
(تلتفت نحوه، وبصوت عال توبخه):
العمى شو وقح... العمى شو غبي.. عديم المسؤولية.. شو مفكر
حالك عم بتساوي عم تتهضمن يعني، العمى شو غليظ وبلا
مربى (تخرج من الدور وتبتسم له).
(الذئب يبتسم).

ليلى: كنت فعلاً.. (تتردد في قولها) غليظ...!

الذئب: آسف... صدقيني... آسف.. اعذريني..

شفتك قاعدة لحالك... قاعدة ومالة... عم تفكري وتفكري وتفكري بشي يمكن عم يزعجك... فحبيت شوي أني خلي الأمور رومانسية...

لأنو إذا ما مطرَت... فأنا بخليها تمطر عليكي وألك بس.. مطر خصوصي إلك.. خصوصي لحبيبتي.

(ليلى تهمس للجمهور): وقت قالها... حسيت بكركرة صغيرة، بأعلى راس بطني.. وحسيت بشوية طمأنينة.

الذئب: بس إذا مو جاي عبالك... بروح... طيب... رح روح.

ليلى: شو ما عندك أخوات أنت، العمى ليش هيك عم تعمل مع بنات الناس.. (للجمهور) وضليت ساكتة مترددة... عم شوفه وهوه رايح وعم يبعد.

(تسمع من بعيد أصوات أبواق سيارات وأهازيج عرس شعبي من العراضة الى الزغاريد والدبكة)

(الذئب يهدأ قليلاً ثم وفي حالة بوح).

الذئب: رحت ومشيت بس وأنا ماشي تذكرت قصة أختي الكبيرة وقت تزوجت فتحي، وأختي أكبر مني بشي سبعة عشر سنة، يعني هية هلق عندها ولاد وأحفاد حتى... لما تزوجت هي، أنا كان عمري شي سبع سنين تقريباً، وكان البيت كله يوم العرس قايم قاعد، وما في حدا عم يسمع لحدا، الكل مشغول، شي بالفستان وشي بالأكل وبالسيارات.. والخ

وكنت أنا متل الحشرة هداك اليوم، ما كان في حدا منتكش فيني، وأنا اللي كنت الصبي الوحيد على خمس بنات والمدلل يعني آخر العنقود والسكر المعقود، حسيت في شي غلط في شي مو صح، كنت رح أبكي قالتلي أمي هاد صحن الفواكه بينحط قدام العرسان على الطاولة وكلوا كرز وخوخ والذي منه، بس قالتلي أوعك تاكل منو وتدبغ حالك لأنو بدي أخلص بواحد بس اليوم، كيف اتنين، أكيد أختك راح تدبغ كل أواعيها وفستانها الأبيض وقت ترقص هيه وعريسها الله يخليك دير باللك... ودارت وشها وطلعت وقفت على درج السطح، وعيونها عم تدمع وبلشت تبكي... أنا يا لطيف حسيت في شي كتير كبير اليوم بده يصير، وقلبي كان حاسسني، رحت لأتأكد وأخد الخبر اليقين من بابا، فتت لعنده قام دار وجهه فوراً وقلي الله يخليك يا أبي روح من هون، وحسيت كمان في دمعة بعينه.. أنا جنيت وطار عقلي ركضت لعنده ودرتله وجهه، قلت له: بابا شبك، قام ضمني وقلي: يا دياب، لك هي أختك هي... هي بكريتي ما بقدر.. ما بقدر..!

حملت حالي ونترت من بين أيديه وطلعت على الحارة، وأنا عم ببكي حسيت أختي رح يصرلها شي مع هاد فتحي الكلب..

وأنا قاعد، اجوا لعندي أولاد الحارة الصغار.. وكانوا زعران من الطفولة يعني، قرب مني جادو وقلي شو يا وعل.. كيف أعصابك اليوم...

قلتله ليش، قال وبلهجة فيها كتير حس المؤامرة: يعني اليوم أختك رايحة من عندكم لعند فتحي... وفتحي كان بالحمام اليوم وحلق شعره وكوى تيابه وقصقص أضافيره، يعني هوه جاهز... قام أنا وقفت وصرخت بصوت عالي: ليش! قام قال: يعني! جاهز لياكل اليوم..!

وهرب وما عاد بيّن، وأنا انهرت على ركبي، وعيوني كلها دمع، وصرت من بعيد اتفرج على العرس، أمي واقفة عم تبكي وأبي داير وجهه وهنن عم يودعوا أختي.. قام مسحت دموعي، وقررت انو أنا تاني يوم رح روح وشقله بطنه لفتحي وطلع أختي من كرشه البشع..

(يصمت الذئب قليلاً ثم تقترب ليلى منه وتضمه بحنان)

ليلى: وتاني يوم أكلت أتلة مرتبة من أبوك لحد ما فهمت القصة..

(ينظران الى بعضهما البعض، ثم تتجه ليلى نحو الجمهور وتتابع)

ليلى: وقت راح العرس وراح هوه حسيت بالملل أكتر، ما في حدا حاكيه، يا ريته ما حاكاني... ما فيني دخن ولا أعمل شي... فتحت شنتايتي، طلعت كيس الأكل اللي أعطتني إياه ماما الصبح لآخده لستي، بس المعركة الصباحية.. خلتني أنساه، تطلعت عليه، فوراً حسيت بالجوع، أخدت سندويشة، وبلشت آكل...

الذئب: بعدين قعدت تفكري وتفكري وتفكري.. بكل اللي عملتيه يومها.. حتى نمتي.

ليلى: إيه نمت... بس ما بظن أني نمت كتير.. بس اللي بتذكره أني فقت وشفتك قاعد جنبي على نفس الكرسي...

(تنظر للذئب): يعليك شو كنت وقح (تبتسم له).

ليلى: وكان قاعد عم يخلص أكل ستي، بكل نهم وجشع ولؤم.

(يجلس الذئب على الكنبة بجوارها... يضع يده خلف ظهرها بحركة تودد بينما هي تبتسم له)

****

ليلى: صرخت عليه... قلت له: (تخاطب الذئب): كيف بتتجرأ يا سيد.. أنك تقعد على مقعدي... وبكل صلافة ووقاحة، أنك تمد ايدك على كيسي.. كيس الأكل تبع ستي وتاكل منه، وأنا نايمة..

وقمت وطلعت من الجنينة.

الذئب: إيه صحيح... ووقت كنتي عم تقومي... قلتلك بصراحة قديش جاكيتك الأحمر القصير لابقلك..

(ليلى تبتسم له): ايه بس أنا طلعت معصبة كتير...

***

ليلى: بعد يومين أو تلاتة وكانت حالتي النفسية هي هي، ما تغيرت.. قررت أنو أطلع لبره وروح أتمشى مرة تانية... كان الشتي ذاته.. والغيوم متل ما هيه واقفه بمكانها... وأنتوا بتعرفوا... الرمادي كلوا بيشبه بعضه، وأنا ملولة.. كان بدي إلبس الجاكيت الأسود تبعي اللي اشتريته قبل يومين أو تلاتة لأنو أنا ما برتاح بهيك حالات.. يعني حالات الوحدة والعصبية الكبيرة، والإحساس بالفراغ... إلا بالتعويض... التجميل...أو التسوق... إذا بدكن. مشان حس حالي جديدة... وما مرق عليي الزمن... ففتحت الخزانة (تتجه نحو الخزانة تفتحها تمسك المعطف الأسود).

الذئب بهدوء: بس الجاكيت الأحمر بيلبقلك أكتر أنا بحبه...

(ليلى تنظر إلى الجمهور): وأنا كنت معصبة كتير وقررت ألبس الجاكيت الأحمر.

ووقت طلعت من البيت، عرفت أمي أني رايحة لأتمشى... فعطتني كيس الغدا وطبعاً طبعاً معه كتير نصايح.. وشوية لوم لحظها النحس معي، ولوجودي على قيد الحياة.. ورحت أتمشى، اشتريت خاتم ماشي حاله لأيدي وخلخال حلو لرجلي، ولحالي.. والله وكيلكن لحالها رجليي أخدتني على نفس الجنينة، ورحت قعدت على نفس الكرسي.

(الذئب يخرج بخاخ الماء و يرشها).

الذئب: يومها رشيتك بالمي بس من باب المداعبة.

ليلى:إيه حبيبي (يجلس بقربها).

(يدخلان بالدور) ليلى (بحزم): نعم شو بدك، شو بتريد... يا الله..

الذئب: ولا شي... عن جد ولا شي... بس شوي اشتقتلك.

ليلى: اشتقتللي!... أنا بعرفك شي!؟ أنت بتعرفني شي؟! لك العمى منين جايب هالجرأة والوقاحة..! (تتنحى بوجهها وتهمس): بس بتعجبني..!

الذئب: ولو...أنا اسمي دياب... أنتي ما بتعرفيني أبداً... بس أنا بعرفك.. منيح حتى أني جايبلك هدية من يومين.... بس أنتي ما أجيتي...!

ليلى: هدية.... ليش؟

الذئب: مو لشي... هيك تفضلي... خاتم... على قياس إصبعك.

(تبدو ليلى مصدومة)

ليلى (تخرج من الدور): بتعرف أني أخدت الخاتم بس لأني كنت مصعوقة للصدفة الفظيعة... ووو كيف قدرت تقرا أفكاري؟!

الذئب: وعجبك وقتها ؟!

ليلى: كتير... بس رجعتلك ياه..! كنت خجلانة.

الذئب: طيب متل ما بدك!

(ليلى تطرق برأسها).

الذئب: حاسس أنك ما عم تقدري تتحركي من كتر المشاكل اللي حاملتيها... واللي ما عم تعالجيها وبس عم تهربي منها.

لا تخافي مني اعتبريني حدا بتعرفيه من زمان وخلينا نحكي.. يمكن ترتاحي، وإذا ما ارتحتي فما في مشكلة... لأنك بتكوني حكيتي مع شخص يمكن ما تشوفيه مرة تانية.

(ليلى تنظر إليه بتمعن): ليش بتضل حامل بخّاخ مي دائماً معك... ؟

الذئب: أنا بشتغل بمحل الورد.. هداك... تخيلي أنا بكل هالحجم وهالشكل، بشتغل بمحل ورد...

(يرشها بالماء، فتضحك)

الذئب: وبتعرفي نحنا بمحل الورد ليش بنرش الورد بالمي...؟

ليلى: ليش ؟

الذئب: مشان ينتعش ويزهزه ويرجع نضر وتفوح ريحته الحلوة

(ليلى تبتسم للمجاملة وقد فهمت ما يقصد..).

(الذئب مخاطباً الجمهور): وضلينا عم نحكي مع بعضنا البعض شي ساعتين وبعدين حكينا كل شي عن حياتك..

ليلى: بتعرف أني حبيتك هداك اليوم... حسيت حالي بعرفك... من زمان.

الذئب: شو اللي عجبك فيني بالتحديد...؟

ليلى: ما بعرف... أول شي أناقتك... وبعدين حكيك... ثقتك بحالك... هدوءك، اتزانك.. كنت عم تقرب مني وتشدني لعندك..

وكأنك بتعرف أني رح أنشدلك (تضع يديها على وجهها): كنت بتجنن.

قبل ما أتعرف عليك ما كنت عرفانة أني رح أنشد... لواحد متلك..

كنت مفكرة أنه فتى أحلامي.. غير شي تماماً.. ناعم حلو.. (ينظران إلى بعضهما البعض بحب ثم يتوجهان إلى الجمهور)

ما كنت مفكرة أبداً أنه أنا أعجب بوجه متل وجهك... تقاطيع وجهك كتير قاسية.. وتمك.. هيك معبى.

الذئب: كبير... مشان بوسك.



ليلى: عيونك كبيرة... وحواجبك كثيفة..
الذئب: واسعين مشان شوفك منيح وأتفحصك.
ليلى: أما أنفك.. صخري.
الذئب: منحوت كبير.. لشم ريحتك.
ليلى: حتى راسك... ضخم وشعرك طويل.
الذئب: غجري بري مشان تحضنيه بأيديك.
ليلى: ومنلك هالجسم النحيل.. متل الرمح.
الذئب: من الطبيعة.. ومن البراري... بعيد عن المدن والحارات والبيوت والقوانين، ولدت وكبرت بالغابة، لحالي بدون ما حدا يهتم فيني، متل الوحوش.. اعتنيت بحالي وربيت حالي، أبي وأمي ماتو واخواتي تركوني مع شوية مصاري ... ودارت في الأيام. حتى وصلتلك، وكنت عرفان أنو رح أوصَلك... يتيم عشت ويتيم كبرت.. (يقف ويشدها نحوه ويخاطبها) وكل ما حدا يحطني بمدرسة، يخافوا مني الآنسات والولاد... ولد صغير ...طالعلو سنان، وأنيابوا كتير كبار... يخافوا ويضربوني، ومن مدرسة لمدرسة، صار اسمي دياب، وفي عالم بيقولولي ديبو، وعالم ديب.. وعلى كتر الضرب وأنا زغير دجنوني، وصرت ديب بيشتغل بمحل ورد.
ليلى: بس خلص بس (تضمه إلى صدرها بحنان) (صمت ثم تتابع): وبقينا نحكي ونحكي ونتمشى، مشينا يومها لساعات تحت الغيم... السما ما شتت يومها، وشربنا الشاي بالقهاوى، وقعدنا على الأرصفة.. اشتريتلي ورد أبيض بجنن... يا الله أسرتني يومها.. كل العالم بيقولوا خسى الديب.. لأنهن ما بيعرفوا الديب منيح... يمكن أنا عرفتوا... يا ترى حدا منكن شي مرة راح لعند الديب وطلب منو طلب... أنا رحت... ولباني...! حسيت بالحب وقلبي لأول مرة بحياتي دق...
الذئب: خليتي أضافيري تروح، بس بنفس الوقت حسيت حالي جوعان... جوعان كتير..!
ليلى: يومها أنا تبدلت... انقلبت... حسيت حالي كبرت، حسيت بأنوثتي... كان يوم تاريخي بحياتي... تبدلت حياتي.. نظرتي للأمور وللعالم اللي حواليي، صرت حس العالم كلوا كلوا تبدل.. العالم أحلى والناس أطيب... غفرت لكل الناس، وسامحت كل اللي عامل معي شي، مخي ما كان هون كان بمكان تاني مع حبي الأولاني!
(تنظر إليه): تبدل بفضل حبك..!
(من سقف المسرح ينزل فوقها آلاف الزهور الحمراء أثناء حديثها التي تغطيها بسعادة تامة وشعور بالفرح... بينما الذئب يراقبها بهدوء).

***

ليلى: ومرة من المرات بعتتني أمي.. بمهمة خاصة... قالتلي خدي هالكرزات لعند ستك... بتعرفيها كبيرة بالعمر وضرسها ماكن ونفسها خضرة وبتحب مربى الكرز كتير... بس أوعك يا أمي تاكلي منهن هدول مستوين كتير وما بدي ياكي تدبغي تيابك بدمهن. لا تطلعي بالباص، خدي مصاري وروحي بالتاكسي.. أسرع... أنت كبرت وصار بينخاف عليكي، بعدين ما بدي العالم يدفشّوكي أو شي حدا غليظ يوقعلك الكرزات وتلوتي تيابك.
والله قلتلها حاضر.. وبتعرفوا كلام الأمهات دايماً لازم ينكسر... والأم حكيمة لأنها من أهل أول، والبنت شقية لأنها من أهل آخر! وعم تكتشف.
المهم حملت الكرزات ومريت لعند دياب على محل الورد شوفه....
الذئب: طلعنا وتمشينا ... نزلنا على وسط البلد اشترينا لبعض خواتم نحاس من على البسطة... مشينا ومشينا... فتنا عالسينما لنشوف فيلم لعبد الحليم حافظ وكلمة مني وكرزة منها وكرزة مني وكلمة منها... خلصنا الكرزات كلهن ولوتنا أواعينا واندبغت شفافنا... وأصابيعنا بدم الكرز اللي ما عاد يروح وصار لون شفايفك أحمر متل النسوان وقت يحطوا حمرة ومكياج... وما كان يخلص الحكي... طلعنا عالشارع . كلمة مني وكرزة منها وكرزة مني وكلمة منها..
(يفتحان علب مربى الكرز ويبدآن بتناوله باليد، ورويداً رويداً تزداد طريقة أكل المربى لتصبح أكثر لعبية، فيبدآن برشق بعضهما البعض بالمربى، وتزداد ضحكاتهما ويزداد اللعب في مشهد إيقاعي ولعبي جذاب بصرياً ،حتى يلوثان ثيابهما بالكامل باللون الأحمر ومع انتهاء اللعب بالمربى يكتشفان أن لونهما قد أصبح أحمراً بالكامل).
ليلى: وصلنا لعند ستي... ما معناشي... تعبانين من المشي.. بطنك عم يوجعك من كتر الكرز.. وكنزتك مدبغة بالنبيدي الغامق. وأنا سناني صار لونهن أحمر متل الدم (يضحكان)
ليلى: يومها كتير حبيتك كان حديثك حلو... وكتير رومنسي... فعلاً الحجر اللي ما بعجبك بيفجك.
الذئب: فعلاً أهل أول ما تركوا شي ما قالوه (يضحك).
ليلى: وأمي أهل أول... وأنا ما سمعت شو قالتلي.. وما عاد عرفت شو بدي أعمل..
(تخاطب الجمهور): لوتت حالي بدم الكرز... شو بدي قول هلق لستي... ل التيتة...
الذئب: يومها بكيتي كتير... كنت خايفة وعيطتي عليي، كأني أنا بس اللي أكلت الكرز وهربنا.
ليلى: كنت خايفة منك... خفت أنك تتركني.. أو أنك ترمي الخاتم اللي عطيتك ياه أو أني وقّع الخاتم اللي عطيتني ياه وضيعوا... تذكرت قصة التواليت والخاتم.. وصرت أحلم وأنا فايقة،شفت خاتمك مرمي بالمي النظيفة وأنا ما عم بقدر جيبو.
الذئب: قديش أنت ساذجة..!
(تنتقل ليلى إلى الطرف الآخر من المسرح بينما يراقبها).
ليلى: رجعت عالبيت بهداك اليوم.. وكانت أمي عم تغلي المعود ومشغولة.. أما أبي فكان عم يتسلى و ينظف بارودته تبع الجيش القديمة... أخذت أمي على جنب وقلتلها كل شي، قلت لها أني بحبك وأني بعد اليوم مالي قدرانة عيش بدونك فقالت لي: وهوه بيحبك؟ بدو يتجوزك؟ شو بيشتغل؟
ليلى: ما قدرت وقتها جاوبها بشي... كنت فعلاً مالي قدرانة حدد مشاعرك تجاهي.. وما جاوبتها بشي... قام حست عليي...!
(في المقاطع القادمة، على لسان شخصية الجدة تتحدث الشخصيات المستحضرة بطريقة الخطأ في ضمائر المذكر والمؤنث أي مثل اللغة التركية التي كانت متداولة منذ زمن لدى المسنين، وذلك لخلق أسلبة مسرحية في البنية الحكائية في السرد)

صارت أمي تبكي.. وقالتلي: أنت غلطت.. أنا بعرف من شكلك من صوتك من حركاتك..

ضربتني كف، وقعدت تندب حظها.. وتقول البنت بتجي وبتجيب بلاويها معاها..

إيه... الله يلعن البنات ويلعن خلفتهن..

وبدت تهددني.. شي أنو بدها تحبسني، وشي أنها بدها تقول لجدي يحاسبني... لأنو أبي ممكن يرتكب جريمة فيني.. وصارت تحكي معي متل ما أمها بتحكي معها.. (الأم مقلدة الجدة): أنت حوماره كيف بتسمعي كلامها... كلامها كلو كذب بدها تلف وتدور لحد ما تاكل عسلاتك... بعدين اسمو دياب في حدا بالعالم بيسمي ابنه دياب....

وحبستني أمي بالبيت، لا طلعة ولا فوتة، ولا حتى على جنينة البيت... التلفون ممنوع والتلفزيون محرومة منه... صارت حياتي جحيم... فقررت أحبس حالي بالغرفة.. لا أكل ولا شرب... قعدت بالتخت شهر، وشوي شوي غبت عن الوعي وكنت رح موت من الجوع.. دبلت متل الوردة اللي بدون مي... وأمي وأبي جنو وصارت أمي تبكي طول الليل وتقلي الله يلعنه شو عمل فيكي؟ شو سحرك؟

وكنت أنا عم فكر فيك (تنظر إليه وتبتسم).

زارونا الجيران وقالتلن أمي شو صاير معي... فقالولها.. هي أكيد راكبها جني أو متلبسها شي عفريت!! مدري شو الله يستر... وقامت الدنيا وقعدت... وصارت أمي تقللي.. مستعدة أعمل أي شي بس كلي شي .. أي شي..

قلتلها وأنا دايخة: بدي روح لعند ستي...

وهادا اللي صار.. أمي وأبي أخدوني لأقضي فترة نقاهة ببيت ستي... بركي برتاح وبغير جو.. وبكون تحت إشراف ستي من جهة تانية .

الذئب: هديك كانت فترة كتير رائعة ...

ليلى: طبعاً يا خبيث... ستي كبيرة روح قلبها النوم.. وأنت استغليت هالشي وصرت تنط كل يوم لعندنا.

الذئب: كنت روح كل يوم لبيت ستك (ينتقلان إلى القسم الآخر من الخشبة) ونقعد وناكل ونشرب.. نضحك.. نفتح براد ستك ونبلش ناكللها أكلاتها...

على فكرة ستك بتطبخ أكل بيجنن وأكتر شي معلمة فيه هو المربى..

وأنت بتعرفي أنا روح قلبي الحلو.. خصوصي مع الزبدة والسكر.

ومن ورا أكلاتها لستك صرت حبها.. لأنه كان عندها كنز من المربى... بغرفة المونة كانت مخزنة رفوف من المربيات... وقتها قلتيلي: الك عندي مفاجأة وأخدتيني عالقبو تبع ستك... وهنيك فتحنا قطرميزات المربى وصرتي تطعميني بايدك لحد ما دخت...

وفجأة سمعت صوت حركة فوق... كانت ستك.. سمعانة صوت وجاية لتشوف..

ليلى: قلتلك خود لبيس عبايتي مشان تتخبى فيها.. وفجأة انفتح الباب

وطلعت ستي: قالت : مين هون.. شو فيه شو عم يصير.. شو يا ليلى؟ شو عم تعملي هون؟

الذئب: كيف حالك يا ستي ..؟

الجدة: منيح.. الحمدلله ..!

(ليلى تبتسم)

الجدة (تنظر اليه بتمعن): وليش هيك شكلك بيخوف يا بنت؟

الذئب: ما بيخوف بس الدنيا عتمة..!

الجدة: وليش تمك كبير..؟

الذئب: مشان بوسك منيح يا تيته..!

الجدة: وليش ايديكي كبار كتير؟

الذئب: مشان شيلك بقوة واحضنك يا تيته..!

الجدة: وليش عيونك كبار كتير؟

الذئب: يبتسم.. مشان شوفك منيح وأتملاك يا تيته..

ليلى: وشعلت ستي الضو وشافت هديك الشوفة، شافتك لابس العباية تبعي وأنا واقفة بالزاوية عم اضحك...

الجدة: أنت شو عم تساوي هون.. أنت مين فوتك لهون... (يستغرب الذئب) وأنا عم قول لحالي مين عم يسرقللي صواني المربى اللي بعملهن.. وياكلهن

الذئب (بصوت خفيض): ليش إنت قدرانه تعملي شي؟

الجدة (تبدأ بالصراخ): يا سراق يا حرامي.. يا عالم يا ناس.. أمسكوه.

الذئب (بغضب شديد): إيه طولي بالك... أي شو أكلتك الك..؟

الجدة: يا حرامي... أنا بعمل المربى مشان الشتي وأنت جاية عم تاكلهن هلق.. عم تسرقهن.. أمسكوه... حرامي!

ليلى (تحرج من جدتها): يا ستي.. إيه شو عمل يعني.. طولي بالك..

الجدة: لأ ما بدي طول بالي هيدي مو حرامي هيدي ديب..! هيدي مو انسان هيدي حيوان شوف سنانو كيف لونهن..!

(الذئب يغضب بشدة بينما ليلى تخاطب الجمهور): وكأنو سنانو هيك من كتر أكل الكرز ...دبغوا (تعود للمشكلة).

الذئب: ذكرتني بأيام المدرسة والتشرد ودقت في الحيونة عن جد فقلتلها: طيب موهيك عم تقولي، أنا بحبها وبحبها وبحبها وهي متل مرتي (يذهب نحو عبوات مربى الكرز فوق الرف ويفتحها ويبدأ بالتهامها أمام الجدة ويحتضن ليلى ويقبلها ويطعمها المربى بيده): دوقي حبيبتي دوقي، طيب مو؟

(ليلى تبدو محرجة جداً أمام الجدة لكنها لا تستطيع المقاومة أبداً

الجدة تنهار من الغضب بشدة وتبدأ بالصراخ): الله لا يوفقك يا حمارة يا حيوان أنت أكيد جنيت شو عم تعملي أنتي.

ليلى: أنا

الجدة: لأ أنتي.. ذئبة.. ذئبة!

(ومع ارتفاع أصوات الشجار يدخل رجل ضخم جداً هو والد ليلى فيسود الصمت ما عدا صوت بكاء الجدة بينما تبتعد ليلى عن الذئب)

ليلى (إلى الجمهور): هادا بابا... متل ما قلتلكن كان يحب ينضف بارودتو دائماً لأنو ما بيعرف ايمتى بستخدمها.. (الوالد ينحني للجمهور ثم يعود): مين أنت ولاك.. وشو عم تعمل هون؟

وأنت وليه ليلى أنا بفرجيكي تركتك ببيت ستك مشان تتربي طلعت عم تشوفي حيوانات من ورايي.. انقلعي علبيت.. وحسابي معك بعدين.. (تركض ليلى وتختبئ خلف الباب بخوف).

الوالد: مين أنت يا أخ بقدر أفهم (يلقم البندقية)؟

الجدة: هي حيوان.. حيوان متوحشة، انتبه منو أخدتلك بنتك وكان بدا تبلعلك ياه.. مو بس هي وأنا كمان.. (تنهار بالبكاء) وأكللي كل الكرز تبعي وتبع بنتك.. حيوان

(ومع كلام الجدة يزداد غضب الأب بشدة يحمل البندقية ويتقدم نحوه)

الوالد: وأنا اللي رح أعملوا أني رح بزقك الدم وخليك ترجع كلشي أكلته أو أني شقلك بطنك وطلع كل شي جواه...

(يختفي الرجل والذئب في الداخل وتختفي الجدة من الجانب الأخر)

تتقدم ليلى إلى الأمام إلى مقدمة الخشبة..

ليلى: وهيك كشفنا البابا.. وعرف كل شي بيناتنا..

قام فعلاً بزقوا الدم لحبيبي وخلا يندم على الساعة اللي تجرأ فيها ولمس شي مو ملكه متل ما قال.

بس أنا بحبو، دارت فينا الأيام ودارت ورجعت روح من الطريق الطويل لأنو في مناظر أحلى وبيخلي الواحد يتعلم أكتر، حبيت طريق الباص لأنو ما بحب التكسي ما بعرف ليش... وشفت كتير عالم ورجعت شفت حبيبي مرة تانية بالصدفة ورجعنا لبعض...

(يظهر الذئب مجدداً وهو يحمل بخاخ ماء محل الزهور)

(يتعانقان)

ورجع البابا كشفنا.. ورجع بزقه الدم... ورجعنا لبعض بالسر..

أهلي مو رضيانين فيه... لأنه حيوان متل ما بيقولوا وأنا أكتر شي حبيته فيه هوه حيونتو...

الذئب (بنزق): أي يالله إمشي...!

ومرت الأيام وأنا قاعدة بالبيت عم بستنى حبيبي

(يرقص الاثنان على نغم موسيقى فالس سعيد ثم يحملها ويتقدم بها الى مقدمة الخشبة)

ليلى: بدي قلكن شغلة، بعد تجربة صعبة، الذئب ما بيحب الغنم، متل ما بيقولوا، صحيح ممكن ياكلن، بس ما بكون مستمتع، الذئب طول عمروا بيحب ليلى.. وليلى ممكن تحبه...

ومشان هيك صاروا ليلى والذئب...

فلا تكونوا غنم أبداً.. هربوا وبعدوا قد ما فيكن عن الراعي وزميرته، لأنو هوه اللي بيدعي أنو عم يحميكن آخر شي كمان بياكلكن.. متلوا متل الذئب... وهي الخيار بأيدكن.

آه بعد كل هالشي ما بتذكر... غير صوت أمي عم بتقلي: خدي التاكسي.. هه!

لا تفوتي بالغابة لأنو الغابة.. طريقها معتم... أسود... وما حدا بيعرف وين بيودي... وكتير ممكن ياكلك الديب.

(يتقدم الذئب نحو الأمام، يتأبط ذراعها... يتركها للحظات... يتقدم نحو الجمهور.. يأخذ بخاخ الماء... يرشق الجمهور ثلاث رشقات)

الذئب: آسف لا تنزعجوا... بتنعش شوي... ما هيك..؟

بس أنا آسف كمان مرة..!

الناس بتقول... الي فراق... وأنتوا بتعرفوا... أهل أول ما تركوا شي وما قالوه... ايه... وهي أنا عم بخكن..

(في هذه الأثناء نسمع موالاً للرحابنة بصوت جبلي وقاس):

(عيني ما تدوق النوم يا ديب .... حاكمها قلق ونعاس يا ديب

غدي تسرح مع التنيان يا ديب .....وتفعل ما تريد وشتهيه)

(يعود إلى ليلى يتأبط ذراعها ويخرجان).

إعتام

كاتب من سوريا



ملف

أصوات القصة

فؤاد حمدي

بهرام حاجو

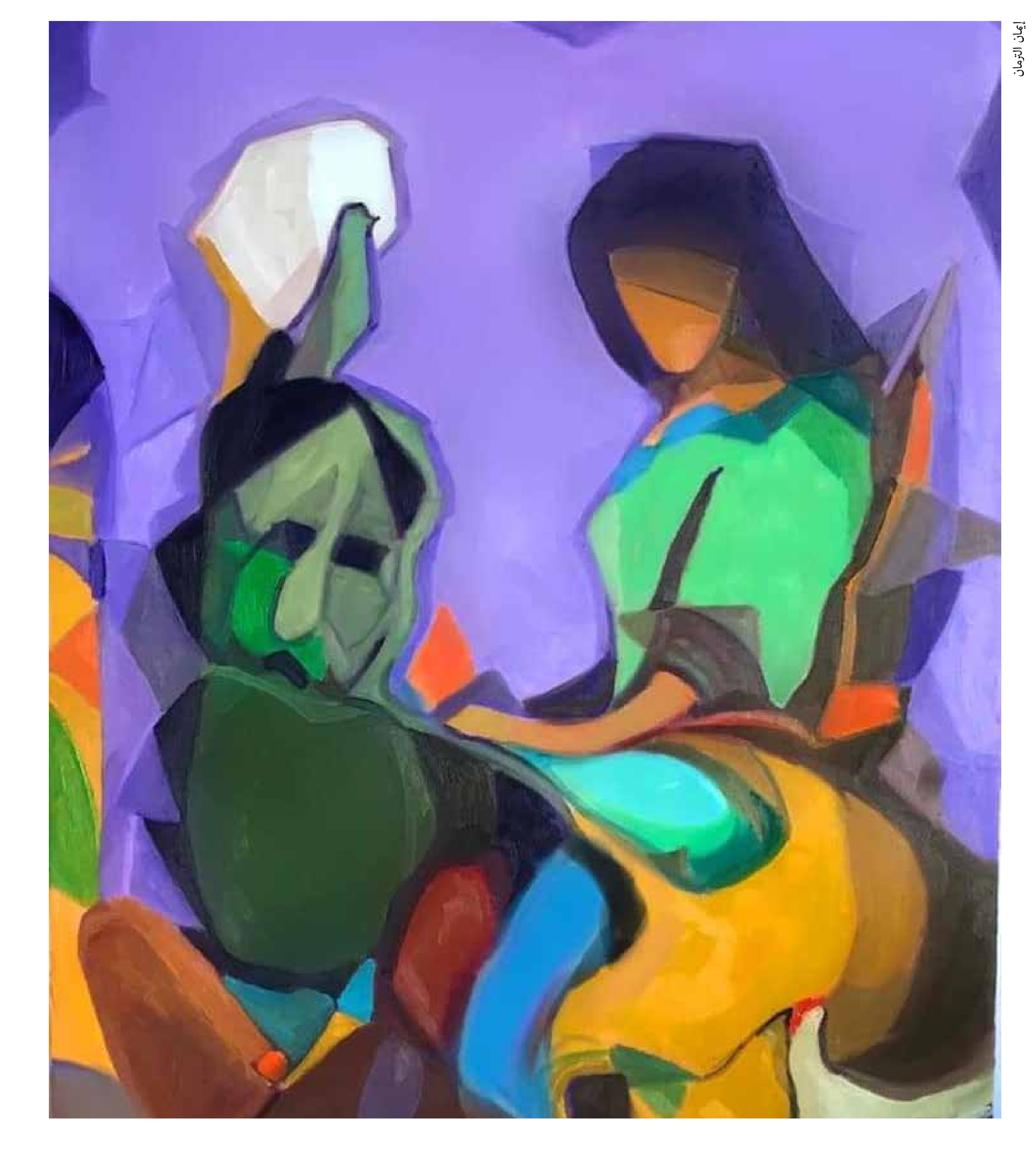
الصورة

هشام وهبي

ألم يكن الأمر مألوفا تماما، لكنه أصبح بالنسبة إليه واقعا يوميا يصطدم به كلما دخل شقته الجديدة، كان يبحث عن أيّ وسيلة يؤجل بها دخولها.. نفس الصورة التي يتفاداها باستمرار تنطبع على كل جوانبها، حتى عندما كان يلقي محاضرته اليومية بالجامعة، تراءت له وهو في قاعة المحاضرات صورته ذاتها تتهادى ببطء كالشبح فوق رؤوس الطلبة، تمالك نفسه للحظة وغص بريقه قبل أن يجاهد لإكمال محاضرته. أرعبته فكرة أن تتبعه الصورة أيضا إلى هناك وأن تلازمه أينما حل، حاول تجاهلها تماما، وأتى حركات بثها توتره: يغض بصره تارة، ويفتح المرجع الذي أمامه تارة أخرى على إحدى الصفحات ويحمله ليقرأ قولة ما، صارفا بذلك انتباهه عما يشغل ذهنه، تتعلق به الأنظار للحظة، لكن عينيه اتسعتا دهشا وهو يرقب صورته بكامل بدلته الرسمية، يتقدم بخطى واثقة فوق الرؤوس ويجلس قربه بهدوء. بدا له أكثر ألفة وهو قريب منه، لكن الموقف أثار فزعه وظل مرتبكا للحظة في مكانه، قبل أن ينهض منسحبا من القاعة، متعللا بموعد اجتماع هام بإدارة الكلية.

كانت الأيام الأولى لاقتنائه الشقة الجديدة الأكثر رعبا بالنسبة إليه، فما أن يدخل المنزل حتى تتراءى صورته منعكسة على الجدران، بقامته المديدة ونظرته الجامدة، يتراجع خطوة، خطوتين.. بل يعود أحيانا من حيث أتى ويغلق الباب وراءه ويعود مجددا في وقت لاحق ليجد الصورة ذاتها، كأنها لم تبرح مكانها للحظة. كانت تراقبه من كل زاوية في البيت، حتى عندما يدخل الحمّام تتطلع إليه وهي تقلده في حركاته، لا تخفف من مراقبتها له إلا عندما يأوي إلى فراشه، حيث تغير الصورة خطتها: تحضر فجأة لتتجول ببطء في خياله للحظات ثم تخبو وتختفي حتى تظهر مجددا في أحلامه. بعد أسبوعين من سكناه، كان قد تعلم طقسا جديدا يواجه به صورته: يفتح الباب ثم يغمض عينيه ببطء ويلج شقته بخطى واثقة.. يعد ست خطوات التي تفصل الباب الخارجي عن غرفته، ثم يخلع سترته دون أن يتحرك من مكانه ويلقيها على المشجب المعلق قرب باب الغرفة، يعد خطوتين أخريين للأمام ويضع أغراضه على الطاولة الصغيرة قرب السرير. وهكذا كان ينجز كل أعماله خارج البيت، ولا يدخله إلا ليأوي إلى فراشه بعد أن يتبع طقسه الذي أصبح جزءا من حياته. في مرات قلائل يخطئ في جزء صغير من "الطقس" فيفسد كل شيء.. يدخل إحدى المرات البيت متوترا لا تحضر في ذهنه إلا صورة الطالب الذي نعته أمام الجميع بالـ"نرجسي" و"المتكبر"، ثم وصفه بأنه مريض نفسي. لقد أثارته تلك النظرات غير البريئة والمنحازة من بقية الطلبة يتابعون الموقف، وكأنهم يقولون إنك فعلا كذلك: نرجسي، متكبر، بل مريض نفسي. واجه الموقف بابتسامة هادئة مستهزئة من الجميع وأكمل محاضرته بلامبالاة حقيقية، لكنه حين يستحضر ذلك الآن يشعر ببعض الغضب يجتاحه. توقف فجأة: تحسس الجدار قربه، لم تمتد يده إلى شيء. لقد أخطأ في العدّ حتما. قد يكون فعلا في غرفته، عدّ خطوتين إلى الأمام.. لكن اصطدم بحائط أمامه، وقف يائسا وهو يفكر أنه لا بد أن يفعل ذلك، فتح عينيه ببطء فوجد نفسه في المطبخ.. تبا.. خرج بسرعة واتجه صوب غرفته التي لم ير محتوياتها منذ مدة. خلع ملابسه ووضع أغراضه ولم ينتبه إلى أن عينيه ظلتا مفتوحتين إلا حين تراءت له الصورة مجددا على الحائط. كان "هو" ينظر إليه نفس النظرة الساخرة. أسرع بغلق عينيه، لكن هيهات، فقد ارتسمت الصورة في ذهنه وأرّقته تلك الليلة طويلا.

أيعقل أن تكون كل هذه أوهاما يخلقها خياله المتعب؟ أيمكن حقا أن يكون مريضا نفسيا كما وصفه الطالب؟ ثم ماذا يعني أن تكون مريضا نفسيا؟ أن تلاحقك صورتك كالظل في منزلك؟ ألا يحدث ذلك مع الآخرين أيضا؟ قد يكون الكل مريضا نفسيا.. كيف يعقل ألا يرى الجميع نسخا لهم تقلدهم وهم ينجزون أعمالهم وتلاحقهم أينما كانوا، ورغم كل ذلك لم أعتد تماما أن تلازمني



إيمان الترمان

هذه الصورة، وإلا فلماذا لجأت إلى إغماض عيني كلما ولجت المنزل. ربما لهذا السبب أصبحت تلازمني حتى خارج المنزل. أتمنى أن أدمر صاحب هذه الصورة اللعينة.

كان جالسا في شرفة منزله ذاك الصباح الباكر، حين نهض ببطء وكان ذهنه قد انبثق فجأة عن فكرة ما. سار بخطوات وئيدة نحو الباب الخارجي، أغلقه خلفه ثم سار صاعدا السلالم قاصدا سطح البناية.

في اليوم الموالي، الشرطة كشفت شيئا ما في شقة الأستاذ الجامعي: كانت مغطّاة بالكامل بالمرايا الواسعة، الجدران، السقف، الأرضية، حيث يمكنك رؤية انعكاس صورتك في كل مكان فيها.

كاتب من المغرب



ملف

الهاربون

فؤاد عفاني

توشك السنة على نهايتها، والكل سعيد بهذه النهاية باستثنائي، فأنا أكره النهايات كيفما كانت؛ أكره نهاية الشهر لارتباطها بانقضاء أجرتي الشهرية، ولا أحب انتهاء المؤونة من الثلاجة لأن ذلك سيدفعني إلى أن أعيش معاناة السوق التي لا أطيقها، أكره نهاية العلاقات الإنسانية لأنها هدم لكل ما بنيناه بقِطع من مشاعرنا واحتراقنا الداخلي، ببساطة أكره النهايات لأنها شبيهة بالموت. ومما يزيد من نفوري من نهاية السنة أنني أعيشها مرتين؛ مرة عند نهاية السنة الدراسية، ومرة أخرى عند نهاية السنة الميلادية. أفليس من الظلم أن أعيش الحالة مرتين.

ما يزعجني حقا في نهاية السنة الدراسية هو امتحانات ابني لؤي؛ فخلال هذه الفترة تعُم البيت فوضى عارمة، فلا يوجد شبر في البيت لا يمكن ألا تعثر فيه على كتاب أو ورقة؛ في المكتبة والصالون وغرفة الجلوس والمطبخ. يصبح همّ ابني خلال هذه الفترة رفْع مهاراته التذكرية كي لا ينسى دروس التاريخ واللغة وقواعد الرياضيات والعلوم. يتحرك في البيت جيئة وذهابا مكررا ما دوّنه على كراساته خلال سنة كاملة، وبين الفينة والأخرى يقدم لأحدنا دفترا ويشرع في الاستظهار. إنها الحرب ضد النسيان.

كي أخفف عليه عبء الامتحان أخذته معي إلى المقهى قبل اجتيازه آخر اختبار، اقترحت عليه أن يشرب عصير برتقال لكنه فضل أن يتناول فنجان قهوة لأنه يحفز ذاكرته أكثر. لم أقل شيئا وقتها لأنني كنت أعرف معنى أن تخونك الذاكرة، وابني محق في حرصه الشديد على ملء ذاكرته بكل هذه الأشياء المفيدة منها والتافهة.

في المقهى ذاته، كنت أجلس رفقة صديقي محمد كل يوم. لقد كان مدمنا على ارتشاف فناجين القهوة وتدخين ما يشفي غليله من السجائر. في أكثر من مناسبة كنت أنصحه كي يكف عن التدخين واستبدال القهوة بمشروب آخر، لكنه كان يبدي امتعاضه المستمر من نصيحتي، فيزفر بعمق كأنه يريد استنزاف كل الهواء الذي بداخله ثم يجيبني:

- إنهما أفضل ما يمكنني أخذه كي أنسى.. ثم يُواصل حديثه مازحا:

- كم تمنيت لو كان في رأسي زرّ أضغط عليه فأمحو ماضيّ كله.

أرد عليه بروح الفكاهة نفسها:

- لكنكَ لست حاسوبا يا عزيزي، وحتى لو أسعفك النسيان فإنك ستعيد الأخطاء نفسها.

إن صديقي محمد يريد نسيان أحداث ومواقف بعينها. مواقف كان يعيشها بشغف كبير في زمن ما، لحظات كان يوثقها شعرا وتصويرا، بل إنه يسترجعها بين الفينة والأخرى متحسّرا على أيام جميلة مضت، لهذا يستحيل عليه محوها بكبسة زر. لكن على كلّ حال كنت أتفهم حال صديقي لأني أعرف لعنة الذاكرة ووخزها، وكيف يمكن للوجوه والأمكنة والأشياء أن تطاردنا وتنغص حياتنا حتى في الأحلام.

ولأننا في نهاية السنة فقد أصبحت أملك ما يكفي من الوقت لزيارة والدتي التي لا تقطن بعيدا عني، ولكن مشاغل الحياة تمنعني من زيارتها بإيقاع ثابت.

والدتي في العقد الثامن من عمرها، أرهقتها السنون والمرض وأصبحت حالها تزداد سوءا بعد أن ثبتت إصابتها بمرض الزهايمر الذي يؤثر سلبا على أداء الذاكرة والسلوك. كل مرة أدخل فيها على والدتي تنظر إليّ نظرة غريبة كأنها لا تعرفني، فكنت أهوّن عليها الأمر وأعرّفها بنفسي بأسلوب لبق وأسألها عن حالها. في حديثها معي كانت تخلط كل الأشخاص والأحداث فأضطر إلى مجاراتها لأني أعرف أنه ليس هناك أسوأ من أن تفقد ذاكرتك.. فجأة نصبح غرباء ننسى أماكن كنا نعبرها بلامبالاة، نعجز عن تذكر أشخاص كنا نعرف الكثير عنهم.. أن تفقد الذاكرة يعني أنك تلقي سنوات عمرك كلها في القمامة، وأنك مضطر لأن تبدأ حياتك كل مرة بداية جديدة فاشلة.

تتحرك عجلة الأيام؛ وابني ما يزال مصرّا على أن يخزّن في ذاكرته كمّا هائلا من المعلومات، ويجاهد صديقي من أجل النسيان وكسر قيود ذاكرته، بينما تواصل والدتي فقدان تفاصيل حياتها رغما عنها. بين التذكر والنسيان تتلاعب الحياة بهم جميعا، وأظل أنا هنا جالسا على الكرسي الذي جلس عليه ابني وصديقي أكتب كي أنسى وأتذكر.

كاتب من المغرب

سموقان أسعد



كانتْ حياةً عاديَّةً

باسمة العنزي

متأكدة أنكم جميعاً تتخيلون طريقة مغادرتكم الحياة، ووَقْعَ خبر رحيلكم على الآخرين.

حسناً.. بالنسبة إليّ عندما أتخيل موتي ينتابني القلق لما سيحدث للمقربين في الأيام التالية لاختفائي من حياتهم!

مذعورة من فكرة المهام التي ستبقى معلّقة لزمنٍ كثيابٍ مُتّسخة في سلّة غسيل منسيّة.

لو متُّ إثر حادث مروري مروِّع، أو انزلقتْ قدماي على أرضية الحمام الرطبة واصطدم رأسي بحافة البانيو، لو أصابتني الجائحةُ وتوقفت رئتاي عن العمل.. لو متّ فجأةً دون إشارات مُسبقة ولا حدس باقتراب الأجل الموعود.. فمن سيتولّى ترتيب عشرات الأمور المعلّقة؟

من سيسقي النباتات الداخلية كل خمسة أيام بمقدار معين؟ من سيجدد عقد صيانة التكييف في الربع الثاني من كل سنة؟ من سيتخلص بشكل دوري من فائض أواني المطبخ، والثياب المحشورة في خزانات الأطفال؟ من سيسدد اشتراك الإنترنت ونتفليكس؟ من سيتصل بالمزارع "بومحمد" لتقليم الجهنمية على سور المنزل كلما استطالت أغصانها الشوكية؟ من سيفتح الثلاجة متفحصاً حبّات الليمون الذابلة وعلب الجبن الفاسدة؟

بعدما تتوقف أعضائي عن العمل وأكون في طريقي للدفن في باطن الأرض الحارة، ربما في شهر يوليو أو أغسطس - كما ولدتُ - من سيدعو في صلواته لأمي التي لم تتكرر بين الأمهات وأبي الذي غادر مبكراً؟ من سيتأكد أن أطفالي سيعبرون مرحلة فقدي دون ندوب؟ من سيحتضن حزنهم الشاسع؟ ومن سيلاحظ الزر المفقود من ثنايا قمصانهم المدرسية؟

أنا قلقة من احتمالية موتي المفاجئ ولديّ مهامّ لم تُنجَز تتراكم كأطباق الغداء العائلي في حوض المغسلة.

تُوتِّرني فكرة أن أرحل تاركة ورائي أموراً سيتكفل بها آخرون دون أن يعرفوا تفاصيلها، حتى لو دوَّنْتُها مع قائمة تعليمات مُبسَّطة، لستُ واثقةً من اضطلاعهم بها على أكمل وجه!

أشيائي التي بالمكتب من سيجمعها ويرسلها إلى البيت؟ ماذا سيفعلون بشهادات الخبرة والدورات التدريبية ودروع التكريم والمشاريع التي عملتُ عليها، وتلك التحف الصغيرة والروزنامات التي احتفظتُ بها طوال السنوات الماضية؟ هل سيجدون بديلاً مناسباً قادراً على العمل بهدوء تحت الضغط النفسي والعقبات المتشعّبة؟

سيصل إيميل نعي رسمي لكل زملاء العمل، سيحزن من أعرفهم بعض الوقت، ربما سيتبرعون لحفر بئر باسمي صدقة جارية. أشعر بالامتنان لمشاعرهم النبيلة منذ الآن. لكن بعد أيام سيشغل مكتبي المطلّ على الميناء شخصٌ آخرُ بمهامَّ جديدة. شخص لن يمكنه سؤالي عما سيستعصي عليه من أمور، ولن يمكنني إخباره بالطريقة المثلى للتعامل مع فريق العمل الذي أخبر كل شخص فيهم جيداً، ولا العملاء باختلاف طباعهم وتوقعاتهم.

آه.. نسيتُ لديّ موعد صيانة دورية لسيارتي الشهر القادم، ولديّ ملابس سهرة اشتريتُها عبر موقع إلكتروني وسأتسلّمها خلال أيام، ولديّ دعوة عشاء مؤجلة لصديقتي التي تمر بظروف سيئة. بطاقة البنك ستنتهي صلاحيتها قريباً، لكن لا يهم طالما سيتجمّد حسابي المصرفي!

لديّ كلمات كثيرة لم أكتبها لمن أحبهم، رسائل طالما راودتني فكرة أن أطبعها وأخبّئها لهم، عواطف تتحول غالباً إلى نصائح أكررها على أسماعهم، نصفها لا يروق لهم.

مكتبتي الصغيرة ماذا سيفعلون بها؟ أحذيتي وحقائبي هل ستذهب كلها للّجنة الخيرية؟ هل ستتقاسم ابنتاي مجوهراتي القليلة؟ من سيجمع للذكرى مئات الصور المتناثرة في الموبايل واللابتوب، من سيخبر عائلتي وأصدقائي أنني أحبهم وأتمنى أن يكونوا بخير من بعدي؟

كان يفترض أن أطلب شركة مكافحة الحشرات، وأن أحجز تذكرة للعاملة المنزلية التي كان يجب أن تسافر العام الماضي لولا الجائحة والحظر الكلي والجزئي.

لديّ موعد مؤجَّل لقصّ شعري، الذي سيجدّلونه بعد غسل جثماني.

بعد عامين لديّ خطة حضور حفل تخرج ابني من الجامعة، يا لَلحزن! سيكون وحيداً حينها وربّما يتذكرني ويغمرُه الشوق.

كم هو محزن أن أرحل ولم أكمل كتابة قصتي "عدّاءة الغرف"، حتى لو اكتملت فمن سينشرها لاحقاً؟

قد أرحل ولم أقرأ بعد "هكذا كانت الوحدة" لخوان خوزيه مياس، ولم أصلح إنارة السور الخارجي المطفأة منذ موسم الأمطار الماضي، ولم أخبر زميلتي الانتهازية كم كنتُ متسامحة معها.

آه.. نسيت حوض الأسماك الصغير! من سيُطعم السمك وينظف الحوض أسبوعياً!

ستفكك روابطي غير المرئية مع العالم يوماً ما، وتطفو روحي فوق موجة سلام، وتبقى قائمةُ ما لم يُنجَز.

فهل من يرحلون ببطء وبإشارات مسبقة يتسنى لهم إنهاء مهامهم؟

ستُطفأ أضواء المدينة على حياة عادية مكتظّة بالواجبات دون استراحة طويلة، تخلّلتها أصوات جمهور مشجّع "استمري في متابعة مهامك".

سأنظر من الجانب الآخر للنافذة لكل ما سيبقى بانتظاري.

وداعاً أيها العالم الحافل.. ربما يحين الآن موعد خلوتي الحقيقية.

كاتبة من الكويت

إيمان الترمان



ملف

حادِثة نَوم

عبدالله زمزكي

سار ضجِرا غاضبا لا يكترث لأحدا ولا يفصح عن وجهته، رغم صرخات "الكُورْتِيا" وتساؤلاتهم المِلحّة التي لاحَقتْه منذ أن وضع قدماه في مدخل المحطة، كل واحد منهم أراد أن يظفر به، إنه زبون تبدو علامات الثراء على لباسه الأنيق وحقيبته الفاخرة.

فجأة استوقفه أحدهم مُلحا عليه بصوت غليظ: كْلْمِيمْ أَخُويا؟ رفع عينيه فرأى أمامه جسدا مُكْتنزا طويل القامة، أشعث الشعر، اسْمَرّ وجهُه من شدة أشعة الشمس، لا تبدو عليه سوى علامات القسوة والتعاسة وبعض الندوب. وقبل أن يفصح له عن شيء أردف قائلا: تعالى معي، الطاكسي سينطلق حالا. سار خلفه مستسلما، وهو يفكر في استغراب كيف لهؤلاء أن يدركوا وجهته وهو الذي لم تطأ قدماه هذه المحطة إلا اليوم.

الساعة الثامنة ليلا كما ظهر على شاشة هاتفه الثمين، بدأت برودة الليل تتسلل إلى جسده، يقبع في المقعد الوسط للطاكسي، وبجانبه شابة في مقتبل العمر، لا تنفك تلاعب هاتفها بين أناملها، تبدو منشغلة بدردشتها، فتَرُدّ على أحدهم من حين إلى آخر بعبارات وقحة، لكنها بين الفينة والأخرى تسترق النظر إلى حقيبته وتتأمل مظهره. وفي المقعد الأمامي بَدَوِيّ منزوٍ في جلبابه التقليدي وعلى رأسه كومة من ثوب متآكل على هيئة عمامة، ظنه نائما.

ظل يتأمل الوجوه حوله، كل شيء يبعث على الشؤم والتعاسة. سئم هذا الانتظار الطويل، لعن قدَره، ولعن ابنه كثيرا، وفي نفسه أَقْسم أن تكون تلك آخر مرة يسمح فيها لابنه أن يقود سيارته، فحماقاته لا تنتهي، إنها المرة الثالثة التي تسبب في حجزها من طرف الشرطة، وكان عليه هو استعادتها دائما، لكن هذه المرة في مدينة بعيدة. أحس بالطاكسي يتحرك متسللا بين طوابير السيارات المركونة في الجنبات، أعياه التفكير والانتظار فأسند رأسه قليلا واستسلم للنعاس.

أحس بجسد الفتاة يقترب من جسده حتى كاد يلامسه، تنحنح واعتدل قليلا من جلسته لعلها تُدرك أنه يقظ وتَبتعد عنه قليلا، لكنها ظلّت على وضْعها. تحسس هاتفه بيده اليمنى، ووَضَعَ اليسرى على حقيبته، ثم عاد لغفوته مرة أخرى. امتدّ أزيز السيارة وهي تلتهم الطريق، ومعه امتدّ صوتُ أنفاسه الرتيب وهو نائم، وبعد لحظة أحس بحقيبته تنسحب تحت أصابع يده رويدا كأن يدا تجرها، فاستيقظ فزعًا ممسكًا بها وضمها بشدة إلى صدره، وعلامات الهلع بادية على مُحيّاه، رَمقَ الفتاة بنظرات مُتَوجّسة غاضبة، فإذا بها منشغلة بهاتفها كالعادة دون أن تنتبه إليه، وتأمل الآخرين فإذا هم في وضعهم الطبيعي. أدرك أن الأمر مجرد حلم، فعدل من جلسته متكئا على كتفه اليسرى جهة النافذة، ثم أغمض جفنيه من جديد مطلقا لأنفاسه العنان.

سمع صوت السائق يناديه: سيدي.. سيدي.. على سلامتك، استفاق في هلع، نظر حوله فلم يرى أحدا في السيارة غيره، تفقد حقيبته وهاتفه فلم يجد لهما أثرا، تمتم في حيرة: أغراضي سُرِقَتْ، خرج من مكانه وأغلق الباب، اتجه نحو السائق ليستفسره عما جرى، وقبل أن يصل إليه انطلق الطاكسي كالسهم وتوارى بين صفوف السيارات المترامية في كل الأرجاء. تسمّر مكانه في حيرة، فلا هو فَهِم ما وقع، ولا هو يعلم ماذا سيفعل وإلى أين يتجه. وبينما هو تائه في تفكيره فاجأه "الكُورْتي" صارخا بصوته الفظ: إنْزْكَانْ أخويا؟

كاتب من المغرب

أحمد بارجي

ذات غروب

رجاء عمّار

سعلت الشمس، فامتلأ كفّ السماء بالدم، وخزها صدرها بشدّة وأغمي عليها، فتكوّمت جثّة عليلة، إنسلّ الشّعاع هاربا من رئتيها، لكنّ الغيوم حاصرته إلى أن أمسكت به محكمة وثاقه، زاجّة به في سجن ضيّق، بالكاد يسع قبيلتي الإبر والأزرار اللتين قرّرتا إيقاف المعارك المحتدمة بينهما، وجرّ الهدنة، المنفيّة في بحر محنّط في قارورة، من شعرها، ورفع جسدها العاري من اللّحم راية سلام.

تصافحتا دون صفح، وكلّ قبيلة تضمر الحصول على النصيب الأوفر من المأدبة، بحثتا عن شجرة للاجتماع تحتها، فالأمر يجب أن يكون شورى بينهما، فما وجدتا، أكّدت إبرة أنّ الجذوع تطوّعت للجهاد من أجل حرّية التعبير، مسخّرة خشبها فداء للموائد المستديرة.

تهلّلت أسارير القبيلتين، وهمّتا بالبحث عن مائدة مستديرة، غير أنّ زرّا أعلمهما أنّ جميع الموائد محتجزة رهينة القلق بعد اختطافها من طرف الاستنكار.

تعالت الأصوات، ونشبت الآراء المختلفة أظافرها في عنق التفاهم، فخنقت الحلّ الذي هوى، قرب الشعاع الموثوق، هيكلا دون عظام. قرّرت القبيلتان اللتان أجهدهما الجدال أخذ قسط من الراحة للاستئناف بعد ذلك، لكنّهما، عندما استيقظتا، لم تجدا الغنيمة التي حبتهما بها السماء، شكّت كلّ قبيلة في الأخرى، وأضرم الغيظ النار في جسد الهدنة، وعادتا للاقتتال حول أحقّية كلّ منهما بخيط الثواني، فقبيلة الإبر تريده لرتق ما تمزّق من ثياب الدقائق، وقبيلة الأزرار تحتاجه لسدّ قروض السّاعات.

تبقى الأرقام شاخصة لا يعنيها اِنفجار أنابيب السمّ ما دامت لن تفقد عرشها!

فكّت الغيوم ذات اللّثام الأسود وثاق الشّعاع، الذي ظلّ واثقا، رغم الصفع فاللطم والركل والرفس، كان جسده يتهشّم كقوقعة، اِنسلّ منها القلب متّخذا مكانا قصيّا، باحثا عن خفقة بيضاء يدوّن فيها قصيدة حان أوان نبضها.

قيّدت الغيوم يديه وقدميه، وتتالت الصّعقات الكهربائيّة تومض برقا في فرائص الشعاع، ومیض ما يكفي ضوؤه لقراءة كلمة من ثلاثة حروف، حتّى عندما ضُرب رأس الشعاع على الحائط العامر بالمسامير. أقتُلعت أظافره، فما ارتفعت عقيرة الهزيمة بأغنية نصرهم، بُترت أطرافه، حينها فقط ولّى هزيم الرعد هاربا من حنجرة الصّمت.

أطلقت الغيوم الرّصاص، فغدا الرأس غربالا إنهمر منه المطر، وتحوّل الجسد وسادة ممزّقة تسلّل صوفها فندف الثلج، فرح الأطفال وتراشقوا بكرات اللّحم المفروم الأبيض، كوّموه على هيئة رجل مقعد وأصمّ، عوّضوه عن فقدانه ليديه بغصني شجرة، ثبّتوا مكان العينين زيتونتين مشقوقتين والنّواة بؤبؤها، ولعبت حبّة الطماطم دور الأنف، فكّروا طويلا في شيء يشبه الفم، إلى أن أخرج طفل من جيبه سكّينا صغيرا، وأجرى عمليّة زرع ابتسامة باءت بالنّجاح.

ملّت السّماء، فجمعت كلّ الغيوم، وأعادت عجنها مضيفة بعض الملح والخميرة، تركتها ترتاح. حين تضاعف حجمها، فصّلتها في شكل أرانب وأبقار ودجاج وخراف وحمير وطاووسا وحرباء.. قرّرت الريح التدخّل، بعد أن إشتدّ غضبها، نفخت في وجه الغيوم، فتساقطت الجثث وغمرت الأرض واكتسحت الشّوارع التي غدت شبيهة ببحر لا يشهق موجه، اِنتفخت أوداج الريح وصرخت، فوثب من حلقها حوت أسرع إلى البحر مبتلعا المدينة بأسرها.

حاول النّاس الذين اِلتقمهم الحوت تذكّر العبارة السحريّة التي لفظها نبيّ من أنبياء الله فنجا من قدر اليقطين، لكنّ، ذاكرتهم ما استحضرت أنّهم كانوا يوما من الظالمين، بل لطالما حمدوا الله الذي لا يُحمد على سوء سواه، ولم تسعفهم إلاّ بذاك الدعاء المستجاب الذي تُفتح به المغارات كاشفة عمّا تخفيه من مسروقات كَنَزها اللّصوص.



أسامة دياب

بعد أيّام، اِعتادت الأعين الظّلام، واتّخذت كلّ عائلة سكنا بين أنياب الحوت، بل وفرح الجميع بنعمة الأمن الغذائي في هذا الوطن الجديد الذي يوفّر لهم لقمة العيش دون عناء، وأصبحوا يتلذّذون أكل السمك النيء الفائض عن حاجة الحوت، الذي لا يطالبهم سوى بتنظيف السجّاد الأحمر من اللّعاب، واستقبال الوفود من الحيتان الصغيرة بالتّصفيق والزغاريد والتّرحيب بها حتّى تبلغ البطن.

لكنّ النفس البشرية الأمّارة بالطّموح، سوّلت لهم المطالبة بإنارة المكان وتعليق مصباح في الفكّ العلوي، فكّروا أيضا، بعد قضاء سنين مرتاحين من عبء التّفكير، أنّ مدّ شبكة الكهرباء سيسمح بتشغيل التلفاز، والاشتراك في شبكة الانترنت، والتّواصل مع العالم الخارجي عبر المواقع الاجتماعية الافتراضيّة لحثّ السيّاح على زيارتهم في هذا الوطن الآسر، فحصل ما لم يكن في الحسبان، تمّ اصطياد الحوت بتهمة تخزين أسلحة الدّمار الشامل، وأوكلت مهمّة الفحص والتّدقيق إلى الخبراء والباحثين، الذين أمضوا سنوات في الاستقصاء والتّنقيب والتّحليل، ليكتبوا بعد ذلك تقريرا "أسماك نافقة من فصيلة السردين في بطن حوت منقرض"...

فتحت الشّمس عينيها، نهضت من المكان الذي وقعت فيه مغشيّا عليها وأخذتها الغيبوبة في مجاهل الغروب، أسرعت للإشراق، فلا بدّ أنّ الأطفال في انتظارها، لتسكب في كؤوسهم نورها، وتعدّ لهم من دفئها كعكا لذيذا.

كاتبة من تونس





الحشرة القرمزية

قصائد

مبارك السريفي

قاعَةٌ للانْتِظارِ

كَمْ ضاعَ مِنَ الوَقْتِ
وأَنْتَ تَجْلِسُ بِجانِبي لا تَراني
تُقْلِعُ طائِرَةٌ وَتَهْبِطُ أُخْرى
وأَنْتَ لا تَراني
تَجْلِسُ مِثْلي تُبَحْلِقُ في الشّاشَةِ الصَّغيرَةِ
الحَقائِبُ تَمُرُّ مُسْرِعَةً في اتِّجاهِ البَوّاباتِ
أُريدُ أَنْ أَصْرُخَ فيكَ
أَنْ أَنْظُرَ حَوْلَكَ
إلى المُسافِرينَ
إلى الذِّكْرَياتِ
إلى تِلْكَ العَجوزِ الآتِيَةِ مِنَ ستّينات هذا القَرنِ
إلى الشّابِ الجالِسِ بِجانِبِها المُزَيَّنِ بِالماركات التِّجارِيَةِ
إلى الشّابَةِ المُبْتَسِمَةِ وَهِي تَقْرَأُ رَسائِلَ إنستغرام
في هَذِهِ الهُوَّةِ
يَغيبُ الجَميعُ
سَنَمْضي تِباعاً في اتِّجاهاتٍ مُخْتَلِفَةٍ
دونَ أَنْ نَتْرُكَ أَثَراً.
فَانْظُرْ حَوْلَكَ وَلَوْ لِوَهْلَةٍ
لِكَيْ لا يَنْهَزِمَ الكَوْنُ..

هلسنكي 2018

التِّرْحالِ

عَلَّمَتْني سِنينُ
التِّرْحالِ
أَنَّ الحَياةَ
ريحُ شَمَالٍ—
إِنْ هَبَّتْ
أَرْجَفَتْ.
كَبَصَلَةٍ
إِنْ قُشِّرَتْ—
أَبْكَتْ.
وآهٍ، كَكَلِمَةٍ
إِنْ ذُكِرَتْ
أَدْمَتْ.

نيوتاون 2019

حسين جمعان

Gamaan 1993

دونِ عُنوانٍ

تُمْعِنُ في لا شَيءِ
عَيْنَاكَ مُثْقَلَتانِ بِالأَحْلامِ
في ضَجَرٍ
تَنُشُّ ذُبابَةً مُتَواضِعَةً
أَتْقَنَتِ المُراوَغَةَ
تَتَرَبَّصُ بِلَحَظاتِ فَراغِكَ
أَشْفَقَتْ عَلَيْكَ وَحيداً
تُنْشِدُ الاسْتِئْناسَ
تَطْرُدُها بَعيداً عَنْ كَأْسِ الشّايِ البارِدَةِ
دونَ جَدْوى
...
...
تَتَرَنَّحُ واقِفاً
وَتُجَرْجِرُ خُطاكَ
في اتِّجاهِ السَّرابِ.

أرفود 2010

تَرَدُّدٌ

كُلَّما اخْتَلَيْتُ
بِنَفْسي
وَجَدْتُكَ
فَلِماذا أنا الآنَ خائِفَةٌ؟

الصويرة 2015



وَهِنْ أنا أَكْتُبُ قصيدَةً لِلسَّنَةِ الجَديدَةِ

وَهِنَتْ
كَلِماتي الّتي طالَمَا طَوَّعْتُها
انْتَفَضَتْ، ثارَتْ، رَفَضَتْ
أَنْ تُكْتَبَ احْتِجاجًا عَلى سَنَةٍ
كادَتْ تَذْهَبُ بِقَلْبي
وَهِنْ أنا أَكْتُبُ قَصيدَةً للسَّنَةِ الجَديدةِ
جُغْرافِيَّةُ الدَّمِ تَرْتَسِمُ
فَضاءاتٌ تَنْكَمِشُ وأُخْرى تَتَوَسَّعُ
نِداءاتُ قَتْلٍ تَرْتَفِعُ اسْتِجابَةً لِأَوْهامٍ قَديمَةٍ
أيِ سَنَةٍ جَديدَةٍ هَذِهِ، يا لَلْهَوْلِ!

نيوتاون 2016

اللِّقاءُ الأَوَّلُ

جَلَسَتْ
وجَلَسْتُ
...
العُيونُ تُراوِغُ العُيونَ والكَلِمات
لِماذا أُريدُكَ؟
لا أَعْرِفُ... أُريدُكَ أَكْثَرَ
تَعِبَتِ العُيونُ وَهُناكَ
عِنْدَ زُجاجِ النَّافِذَةِ القَريبَةِ
الْتَقَتِ العُيونُ خِلْسَةً
ابْتَسَمَتْ
تَقارَبَتْ
تَلامَسَتِ الرُّموشُ
تَعانَقَتْ
وَمَشَتْ تَحْتَ ظَلامِ اللَّيْلِ
وهُنا
قُرْبَ زُجاجِ النَّافِذَةِ القَريبَةِ
بَقينا نَنْتَظِرُ
بدونِ أنْ نَرى.

أمهورست 2015

آهٍ لَوْ كُنْتَ لي

لَحَظاتٌ
قَصيرَةٌ
سَأَعيشُ فيها
أَبَداً
خَيْرٌ مِنْ دَيْمومَةٍ
طَويلَةٍ
سَأَموتُ فيها
كَمَداً
يَ رِ نُ هَاتِفي
يَ هْ تَ زُّ قَلْبي
واسْمُكَ
أَنْزِلُ
أَلْقاكَ
أُعانِقُكَ
في خَيالي
تَطيرُ بي
تُراقِصُني
تَتيهُ بي
كَلِماتُكَ
تُخْرِجُني
مِنْ هذا الجَسَدِ المُتْعَبِ
تُحْييني
وَتُعيدُني
سَالِمَةً
آهٍ لَوْ كُنْتَ لي
لَتِهْتُ في جُنونِكَ
آهٍ لَوْ كُنْتَ لي
لا.
بَلْ أَنْتَ الآنَ
لي.

الرشيدية 2010

حَيَواتٌ مُعَلَّقَةٌ عِنْدَ نَافورَةِ تْريفي

ماذا تَحْمِلُ القِطْعَةُ النَّقْدِيَّةُ
مِنْ أَسْرارِ القَلْبَيْنِ المُتَشابِكَيْنِ-
ابْتِساماتاهُما المَحْفورَتانِ
تَفوحانِ تَفاؤُلاً عَنيداً
أَجْهَدَتْهُ تَمَزُّقاتُ السِّنينِ وَالخَيْباتُ
والأَحْلامُ المُلازِمَةُ —
قَبْلَ أَنْ تَغوصَ تَحْتَ رَذاذِ النّافورَةِ؟

روما 2018

الغُرْفَةُ الفارِغَةُ

في الغُرْفَةِ الفارِغَةِ
تَخْلَعُ جِلْدَها وَتُعَلِّقُهُ عَلى المِشْجَبِ
وَتَنْفَكُّ كَكُبَّةِ صُوفٍ بَيْنَ جُدْرانِ حُلْمٍ خَذَلَهُ البَريقُ
عِنْدَما لَمْ تَعُدْ طِفْلَةً
تَغْسِلُ خُيوطُ شَمْسِ الصَّباحِ وَجْهَهَا
مِنْ وَحَلِ اللَّيْلِ المُبْتَلِّ بِالمِلْحِ والأَسى
تَهيمُ في شَوارِعِ المَدينَةِ الغَاطَّةِ في النَّوْمِ
تُسابِقُ الأَكْعابَ العَالِيَةَ
بَيْنَما قَلْبُها يَجْري جامِحاً
كَطائِرٍ جارِحٍ
ثُمَّ يَحْضُنُها الضَّوْءُ فَراشَةً تَحْلُمُ بالأَبدِ.

باريس 2015

ذُبَابَةُ النَّارِ

هَبَّتْ نَسْمَةٌ خَفيفَةٌ في اللَّيْلَةِ الحَالِكَةِ
هَزَّتْ السَّتَائِرَ
لَحْظَةٌ خَاطِفَةٌ وانْتَبَهْتُ
لِذُبَابَةِ النَّارِ
النَّصَّابَةَ المُقَلِّدَةَ
تُلَعْلِعُ
يَتَوَهَّجُ شُعَاعُهَا
لِتُغْرِيَ فَرائِسَهَا.

نيو أورلينز 2017

ذَلِكَ مُجَرَّدُ تَمَنِّياتٍ

لا أَحَدَ يَراهُ يَدورُ حَولَ نَفسِهِ
في المَطاراتِ

يَحْمِلُ نُسْخَةً مِنْ كِتابِهِ الجَدِيدِ
يَبْحَثُ عَنْ قارِئٍ مُفْتَرَض
يُضْفي الشَّرْعِيَّةَ عَلَيْهِ
لِيشْكو لَهُ حالَهُ البَئيسَ
نَظرَتَهُ المُنْفَصِمَةِ عَنْ عَالَمِهِ
...
لاَ أَحَدَ يَراهُ يَعودُ وَحيداً خاوِيَ الوِفاضِ
إلاّ مِنْ تَوَهُّماتِ
الكَوْنِيَةِ تَحْتَشِدُ عَلَى صَفْحَتِهِ الخاصَّةِ
حَبَّذا لَوْ تَوَقَّفَ مَلِياً
وَقَرَأَ عَنْ دَوْرَةِ حَيَاةِ البَرْغوثِ
وَالحَشَرَةِ القُرْمُزِيَّةِ
وَعَادَ إلى فَتْرَة جُنونِ فان غوغ
لَعَلِمَ أنّ تَأَمُّلَ الذَّاتِ
أَمَامَ نُدوبِ العَالَمِ
وعَذابَاتِ اليَوْمي
ووَردَةٍ يَابسَةٍ بَينَ أَوْراقٍ صَفْراء
وحُطَام سَيَّارَةٍ جَانِبَ الطَّرِيقِ
وغَضَب امْرَأَةٍ
لَشَعرَ بِالذُّهولِ
أَنَّ فِعْلَ الكِتَابَةِ
وَروحَ المَكَانِ
تَنْقُصانِهِ.

نيويورك 2015

ناقد من العراق مقيم في أميركا

حسين جمعان





مقال

القصيدة السردية في شعر رفعت سلام

ديوان "إلى النهار الماضي" نموذجًا

أحمد الصغير

تبدو القصيدة السردية في شعر رفعت سلام (1951، 6 ديسمبر2020) من التقنيات اللافتة في شعره، حيث صنع الشاعر رفعت سلام من الخطاب السردي في نسيج القصيدة، تنويعات إيقاعية مختلفة ذات مستويات شعرية متداخلة، تمنح النص الشعري أرضا واسعة، ومسافات لا نهائية في التلقي، حيث أصبح النص الشعري عند سلام، نصا يضرب بقوة في أرضية الشعر والسرد معا، وكأنه يجر مساحات السرد إلى أرضية الشعرية، وقد تجلى الحس السردي بشكل واضح في دواوينه المختلفة بدءا من "وردة الفوضى الجميلة (1987) "إشراقات رفعت سلّام" (1993) "إنها تومئ على" 1993 "إلى النهار الماضي" (1998)، و"كأنها نهاية الأرض" (1999) "حجر يطفو على الماء" (2008) "هكذا تكلم الكركدن" (2012) "أرعى الشياه على المياه" (2019). كما ترك الكثير من الترجمات الشعرية العالمية من أمثال شارل بودلير، رامبو، ريتسوس، قسطنطين كفافيس، وشاعر أمريكا الكبير والت ويتمان.

في ظني أن الشاعر رفعت سلام من الشعراء العرب المجددين في القصيدة العربية الحديثة، بل يعد واحدا من كبار الحداثيين العرب الذين انتقلوا بالقصيدة من التفيعلية إلى النثرية الخالصة، وذلك من خلال أدواتها الفنية التي انفتحت على الخطاب السردي بأشكاله المختلفة، مما يجعلنا نقول إن قصيدة سلام قصيدة سردية بالأساس من خلال تفاعل شخصياتها وأحداثها وتغاير أزمنتها وأماكنها .كما سيطرح البحث العناصر الفنية التي اتكأت عليها قصيدة رفعت سلام.

مفهوم السرد

تنوعت مفاهيم السرد في النقد الأدبي تنوعا ملحوظا حسب رؤية النقاد والباحثين واللغويين أيضا الذين يتخذون من المقاربة السردية منهاجا، لتحليل النص الأدبي بعامة، والشعري بخاصة، فقد ورد مصطلح السرد في لسان العرب في شكل لغوي واضح، فيقول ابن منظور في مادة سرد "السرد في اللغة: تقدمة شيء إلى شيء تأتي به متسقا بعضه في إثر بعض متتابعا، سَرْدُ الحديث ونحوه يسرده سردًا إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سردا إذا كان جيد السياق له، والسرد: المتتابع، وسرد فلان الصوم إذا والاه وتابعه ومنه الحديث: كان يسرد الصوم سردا، والسرد: الخرز في الأديم، بعضها في بعض"([1] . ومن ثم فإن الباحث من خلال المفهوم اللغوي للسرد، يجد أن اللغويين عرفوا السرد بالتتابع وتقفّي الأثر، وقد يدل ذلك على البيئة الصحراوية التي كانت تقص أثر الخيل والإبل في صحراء العرب، وتتبع أثر سيرها، وانتقاله من نقطة إلى أخرى، وقد انتقل المفهوم من التتابع إلى استخدام السرد في الحكاية. وقد تعددت مفاهيم السرد في الخطاب النقدي الحديث بشكل عام، فيقول غريماس "إنَّ السرد هو خطاب ذو طبيعة مجازية تنهض الشخصيات بمهمة إنجاز الأفعال فيه، ويتضح المفهوم بشكل خاص في قول بريمون: إن السرد هو مجموعة الأحداث المرتبة ترتيبا منظما داخل القصة، عبر وظائف (أفعال) الشخصيات، وسلاسل الأحداث التي تتسم بالوجود في أي نص" ([2]). فتصبح هذه الأحداث السردية متضمنة القضايا التي يطرحها السارد عن طريق الإخبار، فيبدو مفهوم السرد واضحا في تعريف جيرالد برنس فيقول

أحمد يازجي

"السرد كما يعرفه الدارسون هو الحديث أو الإخبار لواحد أو أكثر من واقعة حقيقية أو خيالية من قبل واحد أو اثنين أو أكثر من الساردين" ([3]).

ويشير تودوروف إلى أن السرد هو "الطريقة التي يتبعها السارد في نقل الحكاية وأحداثها، هذه الطريقة التي تتعلق بالجانب الصياغي للغة أو الشكل اللفظي، والتتابع الزمني/المنطقي، والجانب التركيبي (السردي) بحضور مقولات الصيغة والزمن والشخصيات وغيرها" ([4])، فتسهم في بناء النص السردي، وتقوم بدورها في عملية تشكيل الحكاية التي ترتكز على أدوات السردية. كما يرى جيرار جينيت أن السرد ينقسم إلى ثلاثة معان رئيسية هي "السرد من حيث هو حكاية، وهو المعنى البديهي الشائع، والسرد من حيث هو مضمون أو محتوى حكاية ما، والسرد من حيث هو فعل، إذ يدل على الحدث (فعل السرد) إذ يقوم على أن شخصا ما يروي شيئا ما، وبالتالي، نكون أمام (فعل السرد) الذي يضطلع به السارد في النص السردي" ([5])، وبالتالي، فإن تقسيمات جينيت الثلاثة، ترصد الصور الفنية التي يكون عليها المتن الحكائي الذي يتجلى من خلال السرود بأنواعها المختلفة.

القصيدة السردية

يمثل الخطاب الشعري عند رفعت سلام عالما كونيا واسعا حافلا بالصور والمجازات والإيقاعات السردية المختلفة التي تنتجها اللغة الشعرية بالأساس، وعليه فقد أفاد الشاعر من جلّ الأنواع الأدبية الأخرى التي تمثل الحياة بكل أنواعها وتفصيلاتها الإنسانية وسرودها التي لا تنتهي بانتهاء القصيدة/الكتابة الشعرية "لأن إفادة الأجناس الأدبية بعضها من البعض الآخر، يُنْظَرُ إليه من جهة الجنس الأدبي المستفيد، فحين يستغل الشعر أدوات القصة أو الرواية التشكيلية كالسرد القصصي، فإن هذا يتم بإزاحة 'السرد' عن قوانين جنسه الأدبي وتوظيفه شعريا في النص، وإنّ دخول السرد القصصي إلى النص الشعري يتم لصالح موقف الشاعر من واقعه ورؤيته له" ([6])، فيتماهى السردي في الشعري، ويصبح النص الشعري نصا واسع الدلالة، غائر الرؤية من خلال إيقاعات السرد الذاتية التي يحاول الشاعر أن يستخدمها رغبة في انفتاح القصيدة الشعرية الحديثة على الاستفادة من كل الأنواع الأدبية الأخرى "من خلال استخدام الشاعر لعناصر سردية واضحة في بناء قصيدته" فقد زاد الاهتمام بالسرد في عصرنا الحاضر نتيجة للسعي وراء مضامين جديدة للنص الشعري، فكان أن نشأ ما يمكن تسميته بالقصيدة الديالوجية التحاورية المتعددة صوتيا، التي لا تكتفي بسرد المتكلم، وإنما تجمع صوته بأصوات أخري، وبمظاهر سردية متنوعة ما بين رؤية من الخلف أو رؤية مشاركة، أو خارجية"([7]) . فيلجأ الشاعر إلى استخدام تقنيات الحكي والحوار السردي المتعدد داخل القصيدة، فتمنحه تلك المعطيات/العناصر السردية، مساحة واسعة لبناء قصيدته الشعرية، ومن ثمّ فقد نتج عن هذا التداخل/التماهي النوعي بين الشعري والسردي، موتا لنظرية الأنواع الأدبية، وصار "التمييز بين الأنواع الأدبية لم يعد ذا أهمية في كتابات معظم كتاب عصرنا، فالحدود بينهما تعبر باستمرار، والأنواع تخلط وتمتزج، والقديم فيها يترك أو يحوّر، وتخلق أنواع جديدة أخرى إلى حد صار معها المفهوم نفسه موضع شك" ([8])، وقد ينتج عن تشابك الشعري بالسردي نوع هجين يجمع بين خصائص الشعر وخصائص السرد، بل يكمن في كل نص شعري سرد باطني في معنى النص الشعري نفسه؛ لأن "كل نص شعري هو حكاية، أي رسالة تحكي صيرورة ذات معينة" ([9]). وبالتالي يتكئ الشاعر المعاصر على اقتناص أدوات السردية، لاستخدامها في عملية البناء النصي الذي يمزج بين الشعر والسرد في نوع أدبي واحد "لأن رغبة الإنسان في الحكي رغبة إنسانية تكشف رؤيته للأشياء، وتحدد علاقته بالعالم، إنها رغبة في التطهير، والبوح وإعادة صياغة العالم، وهو في حالة تجلٍ" ([10])، فتصبح تقنية السرد في القصيدة عنصرا رئيسيا في عملية بنائها الداخلي الذي يطرحه الشاعر، فيلجأ إلى القيام بسرد حكاياته القديمة داخل المتن الشعري نفسه، وقد أشار جيرار جينيت إلى تقسيم مهم - في ظني - من خلال توصيفه للسرد الشعري، فيقول "إن الشعر الغنائي هو ذات الشاعر، وفي الشعر الملحمي (السردي) يتكلم الشاعر باسمه الخاص، بوصفه راويا، ولكنه أيضا يجعل شخصياته تتكلم" ([11]). ومن ثم فإنَّ السرد الشعري بطبيعة الحال يتميز عن السرد الروائي من حيث البنية والتشكيل وصياغة علائق جديدة بين السرد من جهة والشعر من جهة أخرى، فيقول محمد فكري الجزار في لسانيات الاختلاف "يتميز السرد الشعري عن السرد الروائي بخاصية، وهي أن السرد في الشعر يكون واسطة بين التشكيل اللغوي والبنية النصية، أما السرد الروائي يكون هو ذاته البنية النصية، وكل سرد هو جمل دلالية تقوم بين طرفيها العلاقة الدلالية" ([12])؛ فيقوم السرد الشعري بالانتقال بدلالة النص من حيز الشعري إلى السردي، عن طريق البنية اللغوية التي يرتكز عليها الشاعر أثناء عملية البناء الشعري، مستخدما التقنيات السردية في تقديم حكاياته، وأفكاره وقضاياه التي يحاول أن يطرحها بشكل حكائي داخل القصيدة الشعرية، وعليه فقد يلاحظ الباحث أن الشاعر، يقف على أرضية مشتركة تجمع بين الشعر والسرد، موظفًا آليات السرد في كتابة القصيدة الشعرية، وما يحيط بها من عنوان خارجي للديوان، وإهداء داخلي، وعناوين القصائد الفرعية، معتمدا على كل أنواع السرد (القرآني- التاريخي - الفلسفي - السرد الشعري الذاتي الذي ينبع من سيرة الشاعر الخاصة).

أحمد بارجي

السارد/الشاعر

تبدو صورة السارد/الشاعر في نصوص رفعت سلام بنية فنية ذات ملامح ومستويات لغوية واضحة، حيث يقبض الشاعر على صوت السارد الداخلي، متوجها إلى الداخل، فيقول رفعت سلام في قصيدة بعنوان "منيا القمح" (1951):

" لي أن أقبض من طين الموافق 16 نوفمبر 1951، وأنفخ فيها من روحي المرفرفة على شفا العراء، فتستوي عرشا وملكوتا من ذاكرة يطفو على ماء، صولجان، وحاشية، ورعايا غابرون، أين الجواري والمحظيات؟ وإذ ينعقد الديوان في الإيوان، أنفجر فيهم لمن الملك اليوم ؟ فيخرون" ([13]).

يرتكز الشاعر في القصيدة على ثلاث بنى سردية مركزية، تتجلى من خلال (روح السارد، والسرد التاريخي، والقرآني). حيث يبدأ صوت السارد مباشرا في مطلع



القصيدة "لي أن أقبض من طين الموافق 16 نوفمبر1951" ونلاحظ أن السرد الذاتي التكويني الذي ينبثق من روح السارد/ الشاعر، هو ما يجعلنا نصل إلى تاريخ ميلاد الشاعر، فيبدو واضحا في النص، فتبدأ لحظة السرد في النص منذ لحظة التكوين والميلاد لمواجهة الحياة نفسها، فرؤية الشاعر تنبثق من خلال الميلاد للدخول في معارك الحياة، لتأتي البنية الثانية من خلال استناده إلى النص القرآني بل تطغى اللغة القرآنية على نصوص سلام بشكل كبير، "وأنفخ فيها من روحي" حيث يستخدم التعبير القرآني في قوله تعالي "فنفخنا فيها من روحنا"، "لمن الملك اليوم"، "فيخرون". تبدو الإحالات الثلاثة إلى السرد القرآني في نصوص سلام آلية فنية للدخول من خلالها إلى السرد الشعري، مفتونا بالانتقالات السردية من مشهد إلى مشهد آخر

الشخصية

تمثل الشخصية متنا بارزا في نصوص رفعت سلام، لما لها من مركزية مطلقة في بنية النص الشعري، وقد تنوعت أشكالها الفنية والسردية داخل قصائد ديوان "إلى النهار الماضي" فجاءت الشخصية البطل، والشخصيات الهامشية، والشخصية الداخلية والشخصية الخارجية .

ويقول أيضا "فمي لا يذكر الثدي، وأمي اختصار سبعة آلاف سنة من أوبئة وطواعين ومجاعات وفاتحين، حقول من عفاريت ليلية تحاذي الذاكرة وبيت من ريح وشمس. جمل وقصب يتهادى، يقول لي هيت لك، ويقول لست سفينة، ويبكي في حضني" ([14]).

يعتمد الشاعر على استعارة شخصية الأم، لتصبح شخصية مركزية، ينطلق من خلالها إلى الأم المباشرة للشاعر والأم الكبرى/الوطن، فهي اختصار سبعة آلاف سنة من أوبئة وطواعين، ومجاعات، وفاتحين، متكئا على رمز الأم التي خرج الشاعر من رحمها، ليكشف عن واقع قديم تاريخي ممتد عبر الأحداث والأماكن والأزمنة المتقلبة والمنصهرة في روح الذات الشاعرة التي تنتج النص من خلال فعل القراءة والتلقي. كما يتجلى روح الشخصية الأنثوية بشكل مباشر في قصيدة بعنوان "فاطمة" فيقول الشاعر رفعت سلام:

" لا تعرف النوم ولا يعرفها السهر .
تمشي الفصول في أقدامها،
ويورق الحجر .
مرج زعفران في امرأة،
وامرأة من الصحو الجميل المنهمر" ([15]).

تبدو صورة فاطمة بوصفها شخصية مركزية لها حضورها الجلي في بنية النص الشعري، بل هي العامل المؤثر الذي يقوم عليه السرد، لتصبح فاطمة رمزا فنيا في القصيدة، يقوم الشاعر باستعادة ملامحه التراثية والشعبية في الثقافة بشكل عام، وأعتقد أن الشاعر يتحدث عن شخصية الأم فاطمة الحقيقية التي تحملت آلام الحياة في سبيل تعليم أبنائها الخمسة وكان رفعت الابن الثالث لها، فهي تكشف عن رحلة الذات الأنثوية البصيرة في عوالم الحياة، بل يحاول الشاعر أن يصنع من تلك الرحلة الطويلة رمزا للمرأة المصرية والعربية في صمودها ضد عقبات الحياة وظلمات الجهل والأفكار البالية .

الوصف السردي

تبدو بنية الوصف السردي في قصائد "إلى النهار الماضي" بنية خفية تكشف عن مفاتن النص وعلاماته اللغوية والمادية، ويقول في قصيدة بعنوان "منية شبين":

" بيوت من طين وطيبة، ناس لهم غصون وأوراق خضراء، تسقط في الشتاء، وتنمو في الشفق، لهم .أحيانا. أشواك عتيقة في نهارات القيظ الزاهقة، جدران تتكاثر بلا بذور، بلا ماء، بأنفاس النوم وهواجس الماشية بالسكاكين الطويلة" [16].

يكشف المقطع السابق عن الوصف السردي للمكان الأكثر بروزا في تجربة الشاعر رفعت سلام، فنلاحظ الحشد الوصفي للقرية التي تشبه جميع القرى في تلك الفترة البعيدة من حياة القرويين، فيستعيد الشاعر البنايات الطينية التي تدل على الفقر والوسط الاجتماعي المتواضع، ليكشف أيضا عن روح الناس الطيبة التي لا تعرف سوى الكد والكدح في الغيطان والحقول وجمع المحاصيل الفصلية .

زمن السرد

يعتمد النص الشعري عند سلام على صياغة زمنين متناقضين زمن داخلي من صنع الشاعر وزمن خارجي من خلال الأحداث المحيطة ببنية النص/خارج النص الشعري نفسه، وقد تجلى الزمن الخارجي من خلال رصد الذات الشاعر لهزيمة العام السابع والستين، ومدى أثرها على الذات العربية بشكل عام، والذات الشاعرة بشكل خاص، فيقول الشاعر في قصيدة بعنوان "1967":

" للأشجار مذاق الندم.
ما الذي قالته العفاريت للساقية المهجورة؟
الجرة المقلوبة، والماء لا يندلق، نائم، يقظ، يرقب أهل الدار في السر،
لا يبوح.
وأحلام اليقظة لا تعري ابنة الجيران الحافية .
ثور الله في برسيمه.
للخطى أن تخترع طرقا وسراديب سرية .
أشجار الأسئلة شوكية تثمر الحنظل،
والدهشة المستوية تترع في الأعضاء،
والقيامة لا تقوم" ([17]).

تبدو صورة النكسة حاضرة في عنوان النص "1967" العام الذي تغيرت فيه مفاهيم كثيرة، بل تحطمت القومية العربية في ظله وكأنه كابوس حلَّ على أرض وطننا العربي، فيرصد الشاعر مشاهد متعددة سوداوية لهذه الكوابيس التي أسهمت في تراجع الذات وانشغالها بتراثها الشعبي والحضاري القديم، بل عادت الذات العربية في تضميد جراحاتها والتفت جموع الوطن خلف جيوشنا العربية محققة النصر في عام 1973، بل يحاول الشاعر أن ينسج الأسباب التي نتجت عن هذه النكسة في طرائق سردية خالصة داخل القصيدة الشعرية، ليصبح الزمن الخارجي واقفا بظلاله داخل النص. وتكمن الدهشة التي يتحدث عنها الشاعر في الصدمة المدوية التي وقعت على قلب الذات الجمعية في تلك الفترة الزمنية من الحياة فنلاحظ قوله "والدهشة المستوية تترع في الأعضاء، والقيامة لا تقوم"، فالدهشة هنا شعور بالحزن العام الذي يسكن أعضاء الجسد، وقيامتنا لا تقوم، فالقيامة هنا تعني الانتصار والقوة والحياة بعد الموت. وخلاصة القول: تبدو عناصر السردية في شعر رفعت سلامة من الظواهر الفنية المتجددة في بناء القصيدة الحداثية، حيث يستبدل الشاعر السرد بالموسيقى الصاخبة، يستبدل الحزن الدفين بالبكاء والعويل المباشر. رحم الله الشاعر رفعت سلام، شاعرا متجددا، ومغامرا شجاعا.

ناقد من مصر

الهوامش:

ابن منظور: مادة سرد .
[2] محمد ناصر العجيمي: في الخطاب السردي، الدار العربية للكتاب، تونس، ط1، 1993، ص35. 51 .
[3] جيرالد برنس: المصطلح السردي، ترجمة: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، المشروع القومي للترجمة ط1، 2003، ص 145 .
[4] تزفيتان تودوروف: الشعرية : ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، المركز الثقافي العربي، 1994، ص45. 65 .
[5] جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم وعبدالجليل الأزدي، وعمر حلي، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 1997، ص 37 . 38 .
[6] محمد فكري الجزار: الخطاب الشعري عند محمود درويش، القاهرة، إيتراك للنشر والتوزيع، 2001 ط1، ص126. 127 .
[7] محمود الضبع: التجريب الشعري والتأسيسي السردي، مجلة الشعر المصرية، القاهرة، عدد 134، ص71، ،2009 .
[8] رينيه ويلك: مفاهيم نقدية، ترجمة محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة 110، الكويت، فبراير 1987، ص 176.
[9] محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التنا ص، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، د. ت، ص 149.
[10] عبدالناصر هلال: تداخل الأنواع الأدبية وشعرية النوع الهجين (جدل الشعري والسردي)، منشورات النادي الأدبي الثقافي بجدة، ع 164، المملكة العربية السعودية، ط1، 2012، ص 54.
[11] جيرار جينيت: مدخل إلى النص الجامع، ترجمة: عبدالعزيز شبيل، مراجعة: حمادي صمود، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1999، ص 8.
[12] محمد فكري الجزار: الخطاب الشعري عند محمود درويش، القاهرة، إيتراك للنشر والتوزيع، 2001 ط1، ص 127 .
[13] رفعت سلام : إلى النهار الماضي، الأعمال الشعرية، ص13.
[14] السابق، ص13.
[15] السابق، ص 21.
[16] السابق، ص27.
[17] السابق 41.
(18) أطلقت السلطات البلجيكية اسم فاطمة المرنيسي على جسر من جسورها الحيوية، يربط مدينة بروكسيل بمولينبيك.



شعر



بروفة رجل الشارع

بن أموينة عبداللطيف

الصيف مزحة عابرة،
الأوجاع تنمو في، الخريف،
وتحبو على رجليها
في الشتاء
الجسد القديم جدا. الجسد المريض. الجسد الذي شاخ.
الجسد الذي مات.
أتركه فوق السرير الخائف. دعه قليلا في الغرفة المعتمة
الباردة،
قرب الشمس وراء الليل والنهار.
وأهرع إلى الشرفة الشاردة في صحراء الظلال.
حيث الغيوم الجريحة.
والأيدي الآثمة.
والغبار والمقابر والمآذن والقرى الصابرة البعيدة..
الجسد الوديع.
الجسد الظليل.
والأنين المنبعث من حرائق الطفولة.
وأعوام الشتاءات البيضاء.

***

أنا رجل انطوائي
أحلم بالغيوم
أيامي ألقيت بها فوق الأشجار
وغرفتي مليئة بالعصافير
والكلمات الضوئية
أنا رجل كئيب
وتقريبا بلا أحقاد ثقيلة
وجدت نفسي هنا وحيدا
في شارع فارغ
غادرته جنازة للتو
أحفر في جدار السنوات
ولا أطمع في شيء
متعتي أنني أحفر
أحفر
وأتعب،
ثم أنسى كل شيء.

***

أحلم بأنهار تصب في رأسي
وتمضي عذراء نحو العدم
كل ليلة



حسين جمعان

وأفلت من قبضة القتلة
أحلم ببيت بعيد
وبتلك السفن الضخمة البعيدة
وهي ترسو قرب فنجاني
ثم يخرج منها أطفال مزركشون
وامرأة كانت تبتسم
وراء الشمس
قبل مائة عام.

شاعر من المغرب



يتّخذ فواز حداد من جورج أيقوني رمزاً لتصوير اللعنة التي أصابت البلاد بالنظام الحاكم، وكيف أنّه لا يتحلّى بأيّ مسؤولية أخلاقية، بل تكمن مسؤوليته الوحيدة التي يبدو أنّه موقوف لها، في حماية بنيته المخابراتية وأجهزته القمعية، ولا بأس إن كان ذلك على حساب خراب البلد، أو وضعه تحت احتلالات عدّة.

الأمّ المفجوعة التي تطالب الكنيسة بالتدخل للبحث عن ابنها والاستفسار عن مصيره، تقابل الأب جبرائيل الذي يكون بدوره نموذجاً لرجل دين يحاول التكيف مع الظروف، ويعمل على النأي بنفسه وطائفته من غضب النظام، ومن توظيفه لها، لكنّه لا يفلح في البقاء على الحياد في بلد تسيل فيه أنهار من الدماء ■

رحلة في الجحيم

هيثم حسين

رحلة في الجحيم

رواية "يوم الحساب" لفواز حداد

هيثم حسين



يفنّد السوريّ فواز حداد في روايته "يوم الحساب" سردية النظام السوريّ التي ظلّ يكرّرها منذ أكثر من عشر سنوات، والتي تزعم أنّه حامي الأقليات في البلد ضدّ الإرهاب، وكيف أنّه يقوم بتوظيف الأقليات لحماية مصالحه، ويتّخذ منها دروعاً بشرية يساوم عليها من جهة مع الغرب، ويرغمها من جهة أخرى على الوقوف خلفه ودعمه في حربه، بحيث يعدم خياراتها، ويبقيها رهينة ممارساته الإرهابية وسياساته التدميرية.

الراوي القابع في دمشق، المتخفي يعيش تناقضات البقاء والرحيل، يكشف الوجه الأسود الذي يغطّي به النظامُ المدينةَ التي يعمل على تغيير هويتها، بحيث يزيّف تاريخها وجغرافيتها، ليفرض عليها تاريخاً ملفّقاً مبنيّاً على أكاذيب مكشوفة يراهن على أنّها ستتحوّل إلى حقائق واقعية بمرور الزمن وتراكم الحكايات، بحيث تتصدر سرديته وتطغى على ما عداها، وتكون ذريعته المستقبلية لنهب ما تبقّى من البلد ومن تبقّى من أهله الذين يتعامل معهم كرهائن لا كمواطنين.

يكشف حداد في روايته الصادرة حيثاً (رياض الريس، بيروت 2021) حقد النظام على كلّ ما في المدينة ومن هم يعيشون فيها، وكيف أنّه لا يتورّع عن التنكيل بأيّ شخص يشتبه به، من دون أن يكون هناك أيّ رادع، وبشكل يضعه في هيئة منظومة مافيوية تنتهج أساليب الانتقام الماكرة في التعاطي مع من تعتبرهم أعداء وخصوماً، ولا يهمّ إن كانوا مدنيين أو مسلحين، فكل من لا يخضع لها بنوع من الإذلال يكون في الضفّة الأخرى التي يجب أن يقضي عليها بشتّى السبل.

يواصل صاحب "تفسير اللاشيء" تشريح بنية النظام، كما في أعمال سابقة له عن الأوضاع السورية في ظلّ الثورة والحرب، وكيف أنّ هذا النظام يعمل دوماً على ابتكار نسخة مشوّهة عن ذاته، يعيد تدوير قمامته من الشخصيات الإمّعة التي يستخدمها، ويقوم بتلميعها بين وقت وآخر، لتؤدّي مهامّ وظيفية محدّدة، ثمّ يتخلّص منها بشكل من الأشكال، وذلك بالموازاة مع إعادة استخدامه للشعارات التي يقوم بتصديرها وتوجيهها إلى الخارج والداخل.

الشابّ المسيحيّ المؤمن بالثورة، والحريص على مستقبل بلده، يعود من فرنسا التي كان يدرس فيها ليشارك في الثورة التي وجد فيها خلاص البلد من سلطة دكتاتورية توغل في دفعه إلى هاوية الاستبداد والتجهيل والتخلّف، وتنزع عنه صفاته لترسم صورة على مقاسها، وتناسب مراميها المتمحورة حول إدامة الخراب وتفعيل بذوره التي عمّمها على مختلف مناحي الحياة في البلد من عقود.

يتّخذ فواز حداد من جورج أيقوني رمزاً لتصوير اللعنة التي أصابت البلاد بالنظام الحاكم، وكيف أنّه لا يتحلّى بأيّ مسؤولية أخلاقية، بل تكمن مسؤوليته الوحيدة التي يبدو أنّه موقوف لها، في حماية بنيته المخابراتية وأجهزته القمعية، ولا بأس إن كان ذلك على حساب خراب البلد، أو وضعه تحت احتلالات عدّة.

يكون البحث عن جورج أيقوني بوّابة للدخول في كهوف الظلام التي يهندسها النظام، ويثابر على إبقائها مفتوحة لتضييع ما يعارضه من السوريين، يتسلل من خلال بحثه إلى أقبية الأفرع الأمنية ويصوّر جوانب ممّا يقترف فيها من فظائع وجرائم، بالموازاة مع تفكيك بنيتها الإجرامية وإبراز عدم انتمائها إلى أيّ قيمة أو التزام.

يبرز الروائي أنّ الوطن الذي حلم به الثوار ظلّ مقبرة مفتوحة، وأنّ الحلم بالتغيير وُئد بأسلوب عدوانيّ لئيم لم يكن يتوقعه أيّ متشائم، بحيث تحوّل إلى دوّامة تغرق الساعين لأيّ تغيير، ويشير إلى التواطؤ العالمي المعلن من قبل قوى كبرى، وكيف أن سوريا أصبحت ملعباً لتصفية الحسابات وطاولة للمساومات، وكلّ ذلك على حساب دماء الشعب السوريّ.





يشير إلى أن الثورة التي تسبّبت بإخراج الملايين من ديارهم أعادت بعض المغتربين الحالمين بغد أفضل، وإن تسبّبت بموتهم وهلاكهم، إلا أنها كانت دليلاً لهم على خارطة بلد يرومونه ويصبون إليه في يوم من الأيام، أو ما يجب أن يكون عليه من احتضانه لجميع أبنائه، ولائقاً باسمه كوطن لا كزنزانة أو مقبرة.

رحاب؛ السيدة السورية التي تحمل الجنسية الفرنسية تعود للبحث عن جورج أيقوني، عن الطالب الذي تعرفت عليه وارتبطت به، وأعادها إلى بلدها الذي كانت تظنّ أنّها غادرته إلى غير عودة، وتكشف بدورها صورة بلد آخر غريب عليها، بلد لم يكن يخطر لها في أسوأ كوابيسها أن يصل

إلى هذا المستوى من الحضيض على أيدي الشبيحة الذين باتوا يتحكّمون في مفاصله.

هناك سومر العلوي الذي يعيش بدوره صراعاته الخفية والمعلنة، يراد له أن يكون غريباً عن ذاته ووطنه، يدفع للانسلاخ عن إنسانيته ليكون طائفياً مقيتاً يلائم التصور الذي يعمل النظام على تعميمه وتصديره، يكون وفياً للثورة على الرغم من التقلبات والإحباطات والخيانات، يكون وفياً لفكرته عن الثورة التي آمن بها ووثق بأنها ستحمل خلاصاً للبلد، وهو الذي عاد بعد وصوله إلى ما افترض أنه برّ أمان في الخارج، لكنه لم يتأقلم مع حياته بعيداً عن بلده، وفضّل العودة والبقاء والنضال مهما كلفه الأمر.

الأمّ المفجوعة التي تطالب الكنيسة بالتدخل للبحث عن ابنها والاستفسار عن مصيره، تقابل الأب جبرائيل الذي يكون بدوره نموذجاً لرجل دين يحاول التكيف مع الظروف، ويعمل على النأي بنفسه وطائفته من غضب النظام، ومن توظيفه لها، لكنّه لا يفلح في البقاء على الحياد في بلد تسيل فيه أنهار من الدماء.

على الرغم من تردّده وتمنّعه بداية عن التورّط في قضية الشاب المفقود جورج أيقوني، لا يجد الأب جبرائيل بدّاً من الانخراط فيها، فيبدأ بالبحث عن سبل للخروج بأقل الخسائر، يلجأ إلى بعض من رعايا كنيسته ممن يرتبطون بأجهزة النظام الأمنية، ويدورون في فلك عصاباته الاقتصادية ويساهمون في لعبته القذرة من حيث الاستغلال والابتزاز.

حصبوني يكون البيدق الذي يستعمله بعض أزلام النظام وزوجاتهم كسمسار يكون مفتاح الأب جبرائيل لفتح الأبواب المغلقة والتسلل إلى حقول الفساد والعفن التي عمّمها النظام ورعاها طيلة تاريخه، يكشف للأب جبرائيل خفايا الأعمال التجارية التي يديرها مسؤولون وزوجاتهم اللاتي يظهرن أقوى من أزواجهن، ويتحوّلن إلى سلطة موازية بدورهن، تكون لهن أعمالهن المزدهرة في واقع الحرب والخراب.

يثري حداد روايته بالكثير من النقاشات والأفكار التحليلية والفلسفية الموغلة في النفس الإنسانية، الكاشفة لنوازعها وخفاياها وهشاشتها وضعفها وخيبتها، وذلك من خلال بنية حكائية متقنة، وموظفة، وبعيدة عن الإقحام، بل يوردها في سياقات ملائمة يسلّط من خلالها الأضواء على الكثير من المناطق المعتمة في نفوس المهزومين والمنكوبين والمذعورين.

أين تفضي رحلة البحث عن جورج أيقوني بالشخصيات، وكيف تغيّر فيهم، تكون مراحل لا تقلّ أهمية عن الخاتمة، الرحلة هنا كاشفة عن أسرار وتفاصيل كثيرة، رحلة حياة على دروب الموت المتشعّبة في واقع البلاد.

لا أودّ هنا أن أسرد الخاتمة أو أكشف ذروة الحبكة التي أتقن الروائي نسجها وبرع في سبكها، لكن أشير فقط إلى الخاتمة الملحمية المؤثرة بشكل كبير، حيث يجمع الكاتب أمهات الشهداء اللاتي يعبّرن بأصدق ما يمكن عن صورة وطن جريح مكلوم، ويمزج الكاتب بقايا أجساد الثوار المدفونين في مقبرة المسلمين، بحيث يبقى البطل المسيحي المفقود أمانة حيث يكون، ولا يتمّ إقلاق راحته، بل يكمل الثقة والإيمان اللذين قاداه إلى بلده ليكون منتمياً لجميع أطيافه وطوائفه.

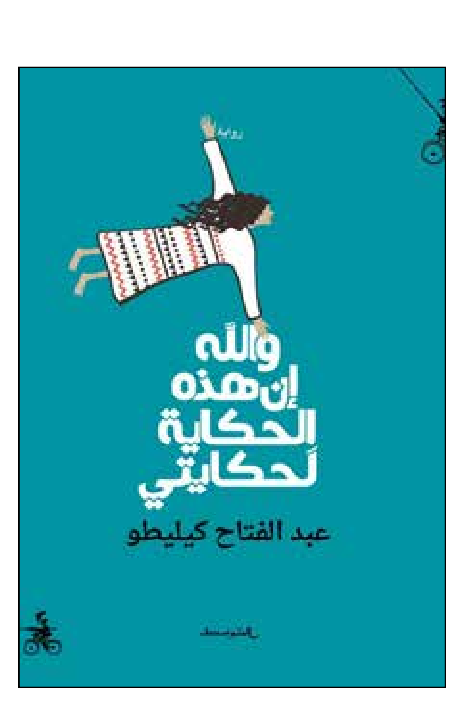
كاتب من سوريا مقيم في لندن

عمران يونس



يوجد دائما من يحكي قصّتنا

غادة الصنهاجي

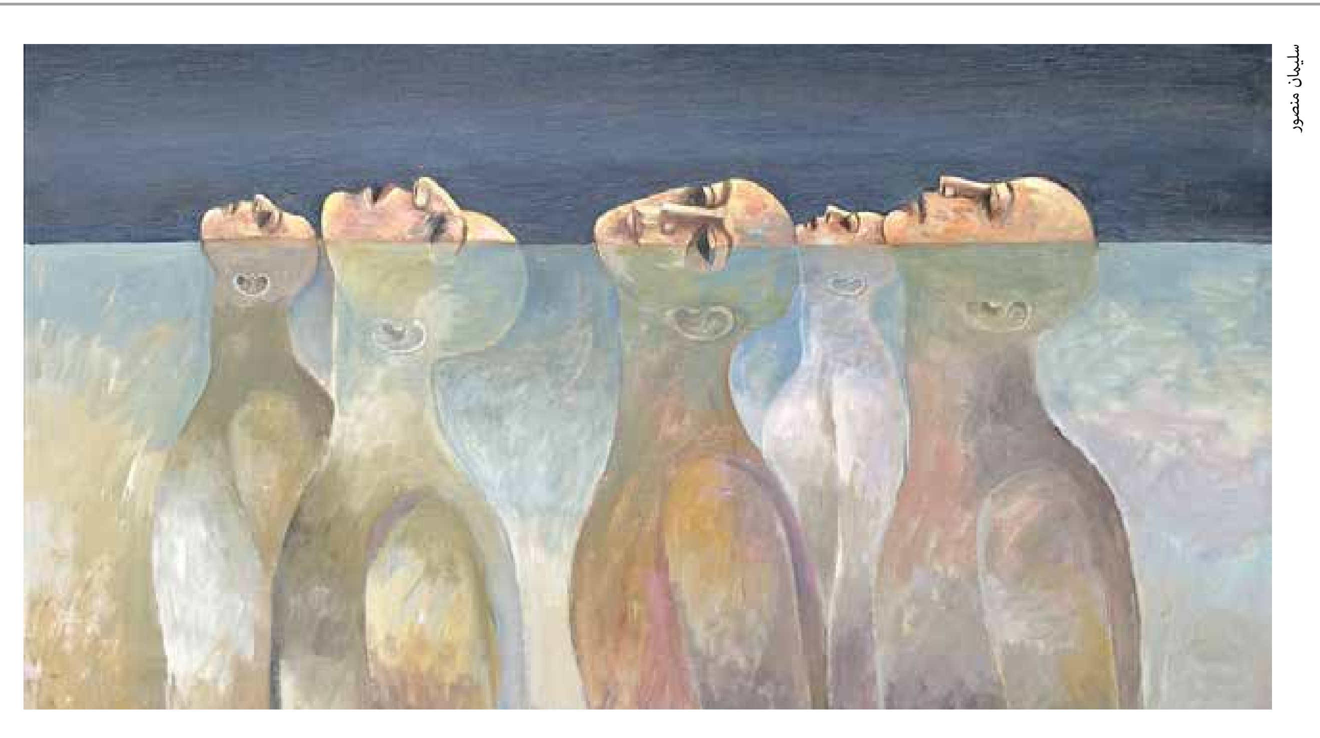


حكت شهرزاد في الليلة الحادية بعد الألف أغرب حكاياتها، قصة شهريار بالذات، وبينما كان يصغي إليها، انتبه إلى ذلك، فصرخ "والله إن هذه الحكاية لحكايتي". وقد اختار الأديب عبدالفتاح كيليطو قول شهريار هذا من كتاب "ألف ليلة وليلة" في طبعة ماكسيميليانوس هابخط ليكون عنوانا لروايته الجديدة.

حتى لا ينتاب كيليطو ندم فكري متعلق بهذا العنوان، أورد على التوازي معه عبارة لكافكا من "المحاكمة"، يقول فيها "ما كان ينبغي أن أعيش على هذا النحو"؛ وذلك ليبقى كافكا قريبا من قراء كيليطو ولا يضطروا إلى البحث عنه بعيداً، وربما يحيلهم كيليطو هنا إلى كتابه "من نبحث عنه بعيداً، يقطن قربنا" المُعنون من يوميات كافكا والمُستهلّ بنصّ شهرزاد الأولى، مؤكداً مرّة أخرى ما تساءل عنه في كتابه ما قبل الأخير "في جو من الندم الفكري" فيما يخصّ تأثّر كلاسيكيتنا بالآخر واستمداد قيمة الأدب العربي من الأدب الأجنبي، إذ من الفصل الأخير في هذا الكتاب يبدأ كيليطو روايته "والله إن هذه الحكاية لحكايتي"، حيث "يكفي تصوُّر كتابٍ لكي يُوجَدَ"، كما أورد الكاتب نفسه في كتابه "أنبئوني بالرؤيا".

عدوُّ القرّاء

أخفى كيليطو تقديمه لروايته الجديدة في الصفحة الخامسة والثلاثين، وفيها يقول "إنه هو الذي فتح كتابا، كتابا قديما، يعود إلى القرن الرابع الهجري، "مثالب الوزيرين"، من تأليف أبي حيان التوحيدي. لقد فتح حسن البصري بابا ممنوعا، أما حسن ميرو، فإنه فتح كتابا ما كان له أن يقرأه. هذا الكتاب سيكون، بلا شك، بطل هذه القصة". يدفع كيليطو قارئه مرة أخرى إلى البحث عن التوحيدي بعيداً عن روايته "والله إن هذه الحكاية لحكايتي"، وإن كان قد قدّم له فيها تعريفا قريبا؛ بل خصّ لتقديمه فصلا يقول في جزء منه "عانى التوحيدي الكثير من عدم الاعتراف بعبقريته من لدن معاصريه؛ لكن التاريخ عوّضه بشكل كبير، فهو، في الوقت الحالي، يحظى بتقدير شامل. نوّهت العديد من الأبحاث باهتمامه المشترك بالأدب والفلسفة، وأشادت بإنسيّته، وبالتركيب الذي أفلح في إقامته بين التراث العربي والفكر اليوناني". لكن ماذا عن الخيط الرابط بين التوحيدي وكتاب "ألف ليلة وليلة"؟ إن كيليطو


سليمان منصور

يجد إمكانيةً للذهاب أبعد، وادعاء أن التوحيدي كان مسكونا بروح "الليالي"، وأنه لم يبتعد عنها إلا للاقتراب منها. لقد كان يحبّ سرد القصص، وهي صفة تقرّبه من شهرزاد.

هناك سؤال يرد بذهن القارئ، متعلق بما يشبه محاولات كافكا والتوحيدي الانتحار تخلّصا من كتاباتهما وإخفاقهما في ذلك، على الرغم من توفقهما في كل ما يتعلق بالاقتراب الشديد والابتعاد الأقصى. توجد إجابات عديدة عن هذا السؤال في مجموعة من كتب عبدالفتاح كيليطو. لقد أحرق التوحيدي مخطوطاته في حياته، وأوصى كافكا بتدمير مؤلفاته بالنار بعد مماته. قرارات يجدها لا تخلو من التباس، ويجب أن توضع في منظورها الصحيح. يرى كيليطو أن التوحيدي لم يكن يحبّ نفسه، وأن الراجح هو أن لا أحد من الناس يحبه حقا، ربما لأنه أكبر هجّاء عرفه الأدب العربي؛ بل يمكن اعتباره أكثر سلاطة في لسانه من الحطيئة. متأسفاً على إتلاف التوحيدي لنسخه الشخصية ومسوداته، يتساءل كيليطو "أهي طريقته في الانتقام من القرّاء أم بالأحرى صرخة يأس ونداء استغاثة، ادّعاء صاحب وشكل من أشكال الابتزاز للإسراع بمعالجة الظلم الذي لحق به، والاعتراف أخيراً بقيمته؟".

توغلا في قراءة رواية "والله إن هذه الحكاية لحكايتي"، يتوضّح كنه انتقام التوحيدي من قُرّائه عبر كتابه الخطير "مثالب الوزيرين"، كتاب يدعو إلى القلق بسبب سمعته السيئة ومما يشيع حوله من نحس وانتكاسات وضرر يصيب كل من تجرأ على قراءته، انتقام التوحيدي سيسري على الدوام مستهدفا قراء الحاضر والمستقبل. ولن ينحصر التأثير السلبي لكتاب المثالب في معاصريه؛ بل سيشمل الذين سيقرؤونه جميعهم في الأزمنة اللاحقة.

عِقابُ المُنتهِك

تتعدّد الأبواب الممنوعة التي يُحظر فتحها في رواية "والله إن هذه الحكاية لحكايتي"، وكلها ستُفتح في الأخير لأن المنع يوجَد لكي يُخرق. تجنّب حسن البصري العمل بنصيحة ابنة ملك الجن التي نصحته بألا يفتح بابا في القصر، لكنها سلمته مفاتيح الأبواب جميعها ممهّدة إقدامه على الأمر. لقد كان هناك سبب وجيه للنهي عن فتح الباب، سبب لم يدركه حسن إلاّ حين أصبح مخيّرا بين موته وبين خطفه لجنّية مكسوة بمعطف من ريش.

يسّرت أمّ حسن ميرو فرار زوجته نورا، بأن كشفَت لها مخبأ معطف الريش، هذا ليس مثبتا؛ لكن ما كان على حسن إخبار أمه بمكان المعطف وتوصيتها عدم تمكين زوجته الخروجَ من باب البيت. لقد تحصّلت نورا على المعطف وطارت من السطح، ربما ارتكب حسن خطأ فادحا شأن حسن البصري عندما لم يحرق الثوب تاركا للجنيّة إمكانية الفرار. لذلك، يواجه في نفسه بابا مغلقا ما كان عليه أن يفتحه. صمّمت نورا على قراءة كتاب المثالب، كان كتابا يعني زوجها حسن الذي ورّطها في قضيته، باب آخر لم يكن من المفترض أن يُفتح، لقد حكم عليها بهلاك محتمل، "إن لعنة الكتاب من القوة، بحيث من الأرجح أنّ لا أحد يفلت منها" هذا ما يؤكده كيليطو في الحكاية.

نصحت هيلفي صديقها موريس بالاحتراس من فتاة عادتها الاستحمام عارية في البحيرة، مع ذلك قادته خطواته إلى مكانها، تجاهل تحذير الصديقة وتجرّأ

على النظر إلى الفتاة العارية ذات العينين الزرقاوين فاستحوذت عليه وحجبت صورتها كلّ النساء اللواتي قابلهنّ.
نقلت نورما إلى زوجها موريس نبوءة العرافة، فحدّدت حكايتها مصيره، لقد دفع ثمن إصغائه باهظا. عندما همّت نورما بإفشاء سر الغجرية لحسن، حاول أن يقفل الباب؛ لكن الأحداث اللاحقة لا تؤكد نجاحه في ذلك.

عصفورٌ من الشرق

يروي حسن ميرو قصته؛ بدءا من تخيلاته مراهقا يحلم بزيارة باريس بعد قراءة توفيق الحكيم، في متحف اللوفر حصل لقاؤه الحاسم بنورا، كانت مستغرقة في الرسم، رسمت صورته وبصفة غير مباشرة رسمت صورتها. سنوات في ما بعد، كان حسن يمشي بلا هدف بشارع السين، فاستوقفته صورة المرأة المجنحة في واجهة إحدى قاعات العرض الفني، لمح نورا في الداخل، متوهجة كالنور.. أكانت للطالبة نور قصة أخرى مع الأستاذ ع. وتوفيق الحكيم؟ ربما، "لا يجوز الحديث عن كتاب إلا لمن يستطيع كتابته"؛ ذلك موضوع محاضرة الأستاذ ع. في رواية "والله إن هذه الحكاية لحكايتي"، موردا في صفحاتها "كان خطابه بمثابة جولة بطيئة في الأدب ونزهة استطرادات واقتباسات... تمنّى من أصغوا إليه أن يزيد من شرح ما كان يعنيه، إلاّ أن إجاباته ظلّت غامضة...".
أكان عبدالفتاح كيليطو يحدثنا في هذه الرواية عن الأستاذ ع. أم كان يحكي لنا قصّته هو بالذات؟
لقد أجابنا كيليطو على لسان كافكا "ما كان ينبغي أن أعيش على هذا النحو".

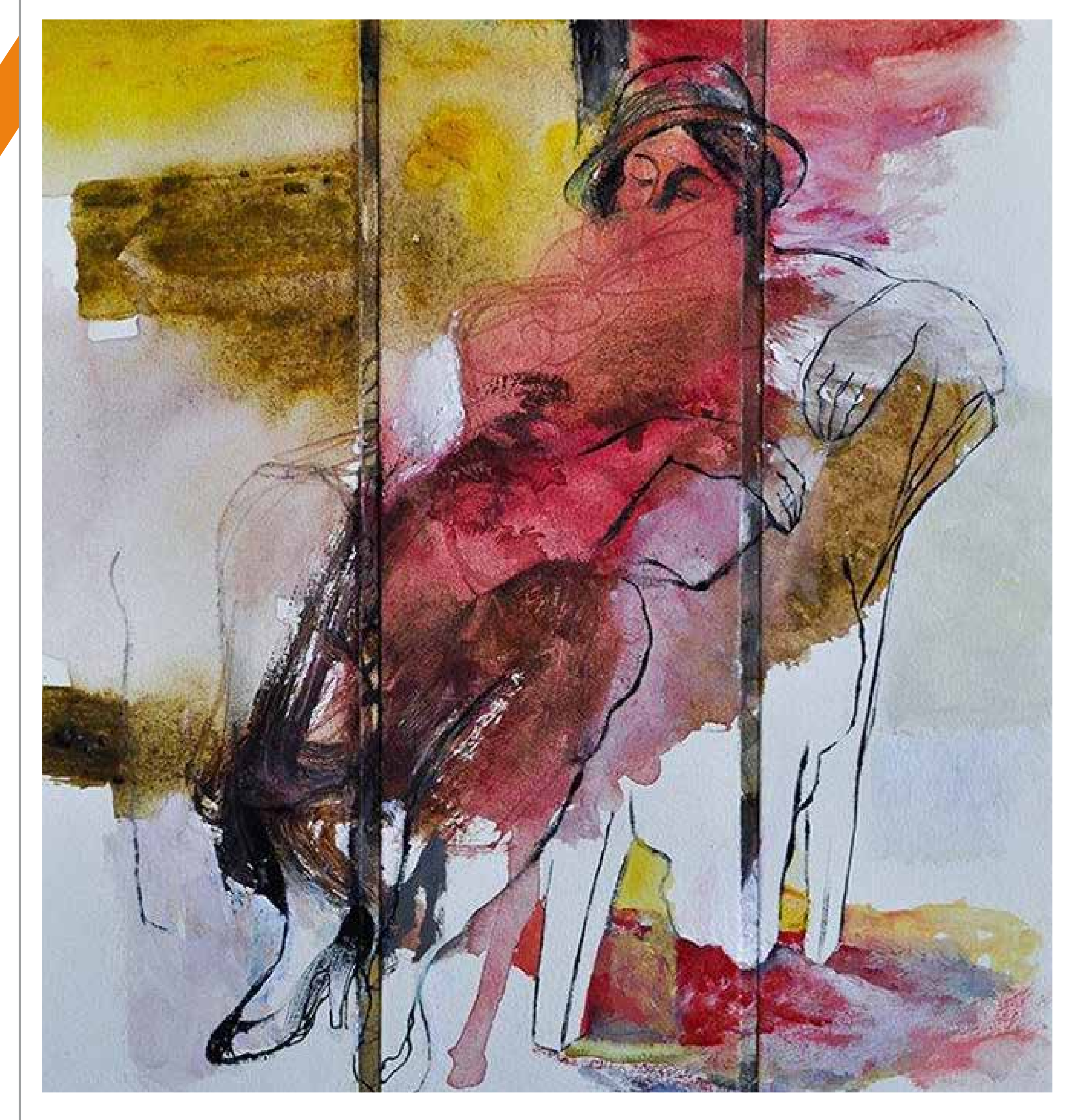
كاتبة من المغرب

حكاية كيليطو

مخلص الصغير

يختم عبد الفتاح كيليطو كتابه النقدي الأخير "في جو من الندم الفكري"، وهو يحدثنا عن الليلة الأخيرة من "ألف ليلة وليلة"، حين تحكي شهرزاد قصة أحد الملوك، فيتبين لشهريار أنه هو المعني بالحكاية، ليصرخ في حضرتها "والله هذه الحكاية حكايتي". واليوم، يصدر كيليطو رواية بهذا العنوان "والله إن هذه الحكاية لحكايتي". إذن هكذا هي كتب كيليطو، يؤدي بعضها إلى بعض، حيث يبدأ المؤلف كتابه من حيث انتهى الكتاب السابق... أو من حيث لا ينتهي...

لا تسلم كتب كيليطو من "ألف ليلة وليلة"، حيث تحضر الليالي في جل أعماله، لا فرق في ذلك بين مُؤَلَّف نقدي أو عمل سردي. في رواية له سابقة "أنبئوني بالرؤيا" نقرأ منذ البداية "أحب القراءة في الفراش. عادة مكتسبة منذ الطفولة، لحظة اكتشاف ألية ليلة وليلة". وها نحن نعود إلى الليالي العربية مع "كيليطو، في رواية تحمل اسم "والله إن هذه الحكاية لحكايتي". فاستنادا إلى طبعة خاصة، يحدثنا كيليطو في كتابه النقدي الأخير عن موقف شهريار وهو يستمع إلى الحكاية الأخيرة لشهرزاد، حين يهتف "والله هذه الحكاية حكايتي"، ثم يؤلف كيليطو رواية جديدة بعنوان "والله إن هذه الحكاية لحكايتي". فهل يمكن القول إن هذه الرواية هي حكاية كيليطو أيضا؟ وما الذي يؤكد ذلك؟ ولا شيء مؤكدا في الأدب؟ لكن التأكيد المضاعف في العنوان، بإضافة "إن" واللام على كلمة "حكايتي" يوحي بذلك، بأن الحكاية هي حكايته، من؟ ربما كيليطو. ولنا أن نستحضر كيف شرع الرجل، حتى في دراساته الأخيرة، في الحديث عن طفولته، وعن قراءاته، وعلاقته بالثقافات الأخرى، وتفاصيل من حياته الخاصة... في ما يشبه متفرقات سير- ذاتيه نصادفها مبثوثة هنا وهنالك.
على غرار ألف ليلة وليلة، فإن الحكاية الإطار في الرواية الجديدة لكيليطو هي قصة نورا، زوجة حسن ميرو، التي ارتدت ثوبا من الريش، وطارت في السماء، تحمل طفليها الصغيرين، إلى أن اختفت عن النُّظار.
تتقاطع قصة نورا، أو زوجة حسن ميرو، وهي تحلق في المساء، مع قصص متجاورة في هذه الرواية، ومن ذلك قصة الحسن البصري والجنية. علاقة نورا بالجنية، وعلاقة ميرو بالبصري، وكيف تجمعها الرغبة في الكتابة والقراءة. وحتى لا نقع في تأويل إسقاطي، لا نقول إن حسن ميرو هو كيليطو، بل إن حسن ميرو تجمعه علاقة بحسن البصري، وهما معا تجمعهما علاقة بالمؤلف. أليس هو نفسه الذي أقام هذه العلاقة، بناء على قاعدة أساس في الكتابة السردية كما النقدية عند كيليطو، وهي قاعدة المقارنة! إذ غالبا ما يقرأ كيليطو ظاهرة في ضوء أخرى، حكاية في تقاطعات تخييلية مع غيرها، شخصية معاصرة وهي تتلبس لبوس شخصية تراثية، وهكذا... وكذلك أيضا. وفي هذا، يصدر كيليطو عن فلسفة مقارنة تؤطر تفكيره النقدي وتخييله السردي، وهي فلسفة عابرة للثقافات والحكايات، على نحو ما فعل هنري كوربان.



في هذا السياق، نستحضر ذلك التقارب اللفظي بين نورا ونورما، زوجة يوليوس موريس في الرواية، والذي ترجم كتاب "المثالب" إلى الإنجليزية، على غرار التقابل بين حسن ميرو وحسن البصري. ويستمر "التخييل المقارن" عند كيليطو، حينما نعلم أن نورما منشغلة هي الأخرى بدراسة رواية بطلتها امرأة طائرة، مثلما حلقت نورا في السماء.

الكتاب بطلا

وحكاية كيليطو هي الحكاية ذاتها، إذ الرجل غاوي حكايات. أما الحكاية التي يقترحها علينا هذه المرة بطلها كتاب لأبي

حيان التوحيدي، وهو كتاب "مثالب الوزيرين"، أو أخلاق الوزيرين". يشرع حسن في إعداد أطروحة عن تراث أبي حيان التوحيدي، لكنه يصطدم بهذا الكتاب، وما شاع عنه من أنه كتاب ملعون، ومن قرأه ستصيبه لعنة ما، وقد يكون مصيره الهلاك. تذكرنا رواية كيليطو هذه برواية "اسم الوردة" لإمبيرتو إيكو، وبطلها كتاب أيضا. وهذا الكتاب في متخيل إيكو هو مخطوطة الجزء المفقود من كتاب "فن الشعر" لأرسطو، والذي خصصه المعلم الأول لدراسة الكوميديا، بينما لم يصلنا من كتابه المؤسس سوى ذلك الجزء الخاص بالتراجيديا. لكأن التراجيديا هي القدر الإنساني الذي تبقّى لنا!

في كتابه "العين والإبرة"، وهو كتاب خصصه كيليطو لدراسة ألف ليلة وليلة، يستحضر الناقد أصل هذه الحكاية، كما جاء في الليالي العربية، من خلال قصة الملك يونان والحكيم رويان الذي عالج الملك من مرض البرص، لكن الملك سيقتل الطبيب الذي أنقذه من الموت، اعتقادا منه أنه جاسوس. وقد انتقم الطبيب لنفسه، حين قدم للملك كتابا وطلب منه أن يقرأه بعد موته. وقد جعل الطبيب أوراق الكتاب ملتصقة بالسم، فكان لزاما على الملك أن يبلل أطراف أصابعه بريقه لكي يقلب صفحات الكتاب. وهنا، ظل الملك يتجرع السم من حيث لا يحتسب، إلى أن مات. وليس يخفى على المتخصصين ذلك التشابه الذي ألمعنا إليه في مناسبات سابقة، بين كتابات كيليطو وإيكو وبورخيس ومانغيل ومن جرى مجراهم السردي في الكتابة الإبداعية كما النقدية، سواء بسواء.

وخلافا لحكاية الكتاب القاتل، يقرأ الكاتب ويؤلف الكتب لكي يحيا. إنها الكتب التي نحيا بها، وهي الكتب التي لا تضمن الخلود لمؤلفيها فقط، بل تضمن الخلود لشخصيات روائية متخيلة، ليس لها وجود في الواقع أصلا. شخصيات لم تولد، ولكنها لا تموت. فنحن القراء عندما نمنحها عطفنا وإعجابنا، حسب توماشيفسكي، إنما نهبها الحياة، ونجعلها منذورة للأبدية.

الكتاب الملعون

تذكرنا حكاية الكتاب "الملعون" للتوحيدي بفيلم "الكتاب الملعون" للمخرج ستيوارت سبيرك، عن رواية للكاتب بول باتلر. والمفارقة أن الفيلم الذي يعود إلى سنة 2018، إنما يحكي ويصور لعنات وأشباحا تطارد كل من قرأه. بل الغريب في الأمر أن الكتاب يضم رسومات وعبارات وجملا بالعربية وردت كما اتفق، لتتخذ شكل رموز وطلاسم ملغزة.

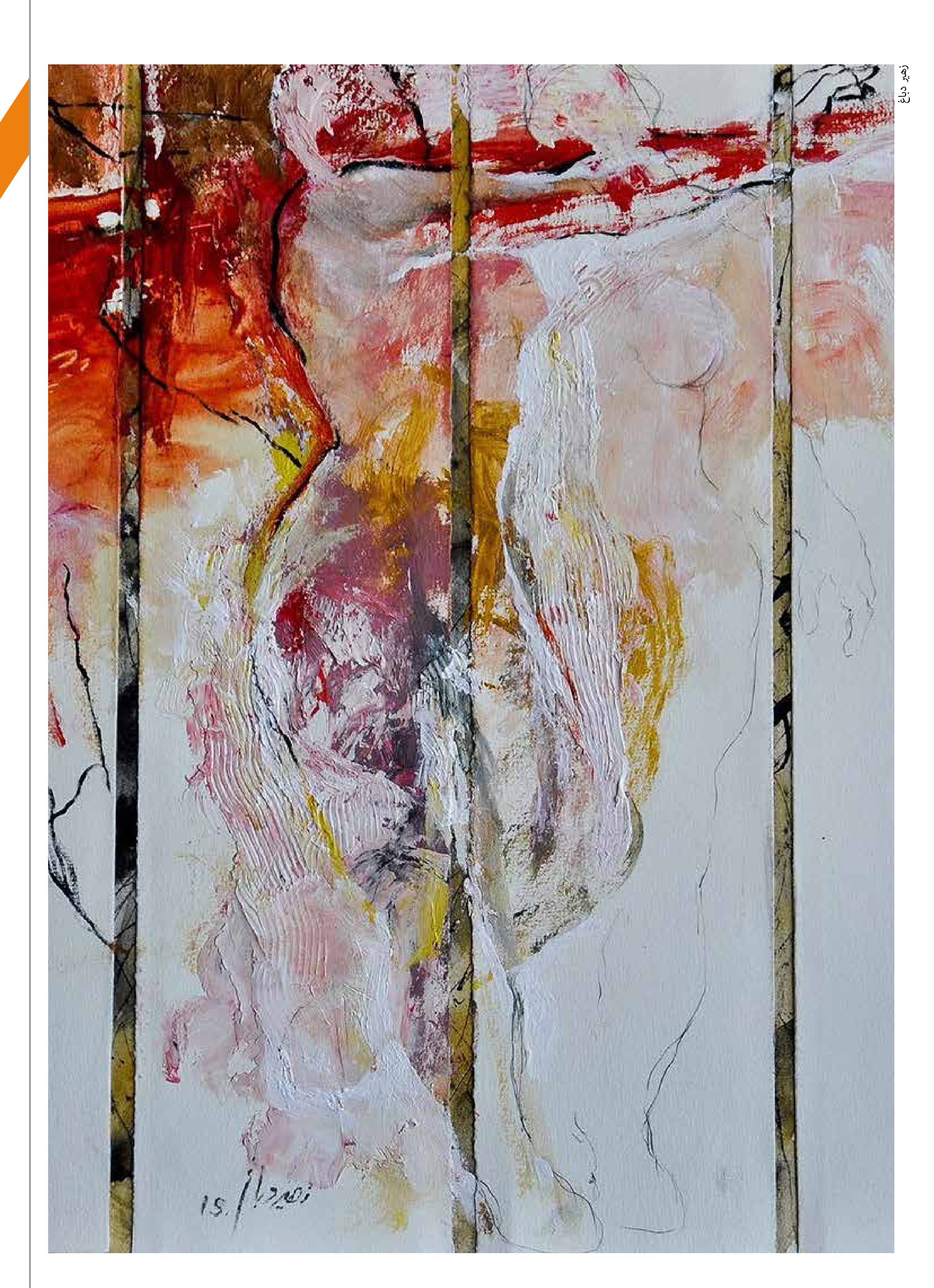
لم يشكك كيليطو في أن السلطة هي التي روّجت لكون الكتاب مشؤوما، في نوع من الرقابة الذكية على كتاب "مثالب الوزيرين"، وقد علمت بأن الكتاب قد ساح في الأرض، بسبب ناسخي الكتب الذين كانوا يمثلون دور نشر كاملة الأوصاف، قبل ظهور الطباعة. يستحضر كيليطو ما تواتر حول إقدام التوحيدي على إحراق كتبه، في حين كانت أقلام النساخ قد طوفت بها الآفاق. ولعل التوحيدي هو الذي روج لهذه الإشاعة التي حذرت من قراءة الكتاب كيما يقبل الناس على قراءته، في نوع من الترويج للكتاب وتسويقه. في "تاريخ القراءة" يورد ألبرتو مانغيل تفسيرا مماثلا، وهو يتحدث عن الوصية التي تركها فرانز كافكا لصديقه ماكس برود، لما طلب منه أن يحرق كتبه من بعد موته. يرى الكاتب الأرجنتيني أن كافكا أراد أن يحتج على من لا يقرأ كتبه، وأن يقول بأنه غير جدير بالاستحقاق، ليردد القراء من بعده "كلا، إنك جدير بالاستحقاق"، فيهرعوا إلى قراءة كتبه بنهم، ويقين راسخ في عبقريته...

لعنة القراءة

كتب فولتير حكاية طريفة عن لعنة القراءة بعنوان "الخطر الفظيع للقراءة"، نشرت في منتصف القرن الثامن عشر، ضمن سلسلة نصوص تمثل مقدمات لفكر الأنوار. والقراءة فعل تنوير، تبعا لأدبيات هذا العصر المؤسس. قصة فولتير كانت مقتبسة من قرار أصدره مفتي الديار التركية، في عهد الإمبراطورية العثمانية، يحذر فيه من ظهور المطبعة في تلك الفترة. وبحسه الساخر في الكتابة، ونقده اللاذع، ينبري فولتير لقرار المفتي الذي أكد أن طباعة الكتب باتت تهدد الجهل، بوصفه (الجهل) هو الضامن لاستمرار الدولة وضمان هيبتها، حسب هذا المفتي.

أما حكاية "مثالب الوزيرين" فستدفعنا لا محالة إلى قراءتها أكثر من مرة، وستدفعنا إلى قراءة رواية كيليطو، وتالله إن هذه الحكاية لحكايته... والحال أن حكاية كيليطو تظل ترشح بالكثير من المواقف والآراء والتأملات النقدية، مثلما ترد دراساته النقدية في صيغ سردية، وتآويل محكية، كأننا بالرجل يكتب النقد بنفس سردي، ويكتب العمل الروائي بحس نقدي، وذلك اختياره الشخصي في الكتابة، ومذهبه في الأدب والغرابة.

كاتب من المغرب



عصر نادي السينما

عبد الهادي شعلان



يطوف بنا كتاب "عصر نادي السينما" لأمير العمري الصادر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب في 2021 متعمقاً في تجربة نادي السينما بالقاهرة، التجربة التي يعتبر المؤلف أنها الأكثر رقياً واكتمالاً بل ورسوخاً من جميع التجارب المماثلة لنوادي السينما، يسرد فيها ذكرياته وانطباعاته الخاصة في تلك الفترة من سبعينات القرن الماضي، حينما كان قريباً وملتصقاً أشد الالتصاق بتجربة نادي السينما وكان لا يزال طالباً في الجامعة، وكثيراً ما رجع في كتابه إلى مجلدات نشرة نادي السينما التي لديه منذ بداية تأسيس النادي لنهايته، حيث كان نادي السينما نافذة مهمة للإطلال على روائع السينما في العالم.

يقول الكاتب "إني مازلت أرى أن السبعينات تحديداً كانت الحقبة الأكثر حيوية، ليس فقط في نشاط نادي السينما، بل في مُجمَل الثقافة المصرية. فالتاريخ يكشف أنه بعد ما وقع في يونيو 1967، لم تعد مصر إلى ما كانت عليه قط، وبدأت أكبر حركة مراجعة في الحياة السياسية والثقافية لكثير من الشعارات والأفكار والقيم التي تم غرسها منذ عام 1952، ولم يكن بالتالي من قبيل المصادفة أن تشهد هذه الفترة ظهور دعوة للسينما الجديدة، ليس فقط في مصر، بل في سوريا ولبنان والجزائر والمغرب وتونس (بعد 1967 أصبح طلاب الجامعات يبحثون عن مصادر جديدة للمعرفة خارج الأطر الرسمية، فأقام الطلاب المنتديات الثقافية)"، (ص 6).

ومن قلب الحراك الثقافي جاءت فكرة نادي السينما، وقد نشأت التجربة أصلاً من داخل الأجهزة الرسمية؛ لامتصاص غضب الشباب واحتواء طموحاتهم التي لم يعد من الممكن تدجينها كما كان في السابق، ولأن نادي السينما في تلك الفترة كان نافذة مهمة للاطلاع على روائع السينما في العالم خاصة عندما تولى الناقد مصطفى درويش مهمة الرقابة على السينما وغيرها، كان مثقفاً منفتحاً على التجارب السينمائية الأوروبية، وبالتالي كان لتأثير النادي الأم للسينما في القاهرة أثر كبير على ما حوله، وخرج من معطفه الكثير من النوادي في الجامعات المصرية، والنقابات المهنية، وانطلقت حركة نوادي السينما في الأقاليم، والتي خصَّص لها المؤلف ملحقاً خاصاً من ملاحق الكتاب.

بدايات نوادي السينما

يتعرَّض المؤلف قبل أن يدخل في عمق نادي السينما في القاهرة إلى بدايات نوادي السينما في العالم (ظهرت فكرة نوادي السينما للمرة الأولى في أبريل 1907 عندما أسَّس إدموند بينوا - ليفي







"نادي الفيلم" (film club) في البناية رقم 5 طريق مونانرتر في باريس، وكان الهدف من إنشاء هذا النادي كما ذكرت المعلومات القليلة المتوفرة عنه، هو حفظ كل ما يتعلَّق بالنشاط السينمائي من وثائق ومعلومات وصور، بالإضافة إلى قاعة عرض للأفلام (ص11).

ويسرد تاريخ النوادي عندما أسس المخرج والناقد السينمائي الفرنسي لويس ديلوك أول جمعية سينمائية عام 1918، كما أسَّس ريتشيوتو كانودو عام 1920 جمعية سينمائية في إيطاليا، وكان الغرض من فكرة نوادي السينما منذ بداياتها أن تفتح المجال أمام عرض الأفلام التجريبية والطليعية والكلاسيكيات القديمة ويذكر أن جمعية

الفيلم اللندنية هي التي وضعت الأساس الحقيقي الذي قام عليه فيما بعد "معهد الفيلم البريطاني" ويبرز مشروع نادي السينما كمشروع طموح من مشاريع وزارة الثقافة المصرية والذي تأسس في عام 1968 وكان المركز القومي للأفلام التسجيلية قد تأسس في العام السابق 1967.

ومما يذكر في بداية نادي السينما حين أداره الناقد مصطفى درويش أنه واجه الكثير من المتاعب مع ارتفاع ممثلي تيار الاسلام السياسي وما أعلنوه من اعتراضات كثيرة في مجلس الأمة (وقد خذل المثقفون المصريون مصطفى درويش ولم يقف أحد إلى جواره في معركته مع خفافيش الظلام، فأقيل من منصبه)، (ص 19).

ولما أعلن النادي عن فتح أبوابه في بداية إعلان تأسيسه، تقدم للحصول على عضويته خمسة آلاف عضو، تحت تصور أن النادي سيعرض الأفلام الممنوعة، التي تتضمن مناظر جنسية، وأوضحت الوزارة أن العرض سيكون للأفلام ذات القيمة الفنية الرفيعة، ويعرج المؤلف إلى هذه البداية ويذكر الأفلام التي عرضت في موسمه الأول (1968 – 1969) مثل الفيلم السويدي "بيرسونا" أو "القناع" لبرجمان، والفيلم السوفيتي "المدرس الأول" من إخراج أندريه كونتشالوفسكي الذي يعد من تحف السينما السوفيتية، ومن الأفلام العربية تم عرض أفلام "الظامئون" للمخرج محمد شكري جميل، و"رجال في الشمس" لثلاثة مخرجين من سوريا، و"رسائل من سجنان" لعبداللطيف بن عمار من تونس.

وتتابع تاريخ النادي فنعرف أنه بعد استقرار نشاط النادي انتقلت العروض الأسبوعية من قاعة الجامعة الأمريكية إلى دار سينما "أوبرا" في وسط القاهرة، وكانت واحدة من أجمل دور السينما القاهرية، ولم يظهر نادي السينما الرئيسي في القاهرة عام 1968 من فراغ فقد كان التجمُّع الأول في الخمسينات، من خلال "ندوة الفيلم المختار" التي أسسها الكاتب المبدع يحيى حقي عندما كان رئيساً لما أُطلقت عليه مصلحة الفنون التي تأسست عام 1955.

وعلى سبيل التأريخ يذكر الدكتور ناجي فوزي أستاذ النقد السينمائي بأكاديمية الفنون في كتابه "المركز الكاثوليكي المصري للسينما وخمسون عاما من الثقافة السينمائية" أن البداية الحقيقة للنوادي السينمائية في مصر تعود إلى المؤرخ والناقد السينمائي فريد المزاوي الذي يعتبر الأب الروحي الفعلي لها، فقد أسَّس "نادي الفيلم" بالمركز الكاثوليكي للسينما، ثم بعض نوادي السينما في بعض أحياء القاهرة في عام 1945.

بين التيارات الفكرية وقضية الجنس

ثم يدخل بنا الكتاب إلى من كانوا يكتبون في السينما في تلك الفترة: سامي السلاموني، سمير فريد، فتحي فرج، ويشرح أن دور الناقد السينمائي في تلك الفترة كان مختلفاً (كان النقد السينمائي في السبعينات تحديداً يحاول أن يقوم بدور في تغيير "السينما السائدة" فقد كانت الدعوة إلى "السينما الجديدة" قد اتخذت طابع الهجوم.. وكان نقاد السينما ينقسمون فكرياً لمدرستين، تيار يساري يضم سامي السلاموني وفتحي فرج وسمير فودة ورفيق الصبان، ومصطفى درويش وصبحي شفيق ثم كمال رمزي، وكان هناك ما يمكن اعتباره تياراً يمينياً، أو أقرب إلى اليمين والوسط، يضم: أحمد الحضري، أحمد رأفت بهجت، وسمير سيف، وأحمد راشد وفوزي سليمان، لكنه لم يكن يميناً رجعياً، بل مستنيراً، مثقفاً)، (ص ص 47،48 بتصرف).

ويشير لما تضمنه العدد الثالث من مجلة "المسرح والسينما" في مارس 1968 رقم 51 أن العدد تضمَّن ندوة أقامها وزير الثقافة ثروت عكاشة، ضمت عدداً من السينمائيين والأدباء حول مشاكل الإنتاج السينمائي في مصر، وخاصة إنتاج القطاع العام، وتناول أيضاً مشكلة الجنس في السينما المصرية (حدث هذا في الوقت الذي ارتفعت فيه أصوات التيار المتزمت الذي يتسربل بالدين ويتمسح بالإسلام في أعقاب الهزيمة التي وقعت في 1967، واعتبرها التيار الإسلامي وممثلوه نتيجة الانصراف عن الدين)، (ص 55). والغريب أن مجلس الشعب خصَّص جلسة لمناقشة مشكلة الجنس في الأفلام بتاريخ الـ21 من فبراير 1968. يعلق سعد الدين وهبة "وكانت المصادفة وحدها هي التي جعلت نجيب محفوظ يجلس في مواجهة عضو مجلس الشعب تماماً"، عندما تحدث العضو عن فيلم 'قصر الشوق' هاجم مخرجه حسن الإمام هجوماً عنيفاً، واختتم هجومه بقوله 'إنه ليس حسناً ولا إماماً، وعندما ذكر مصطفى درويش مدير الرقابة، التفت العضو إلى وزير الثقافة وقال: نريده درويشاً حقيقياً".

ويتضح أن نادي السينما نال من الهجوم الذي ناله فيلم "قصر الشوق" (تصدى له أحد الأعضاء وهاجمه هجوماً عنيفاً باعتباره مباءة ومفسدة ومكاناً لعرض الأفلام الداعرة، لكن وزير الثقافة دافع عن نادي السينما وصحَّح المعلومات التي علقت في أذهان البعض مما نشر عن نادي السينما)، (ص 58).



علامات النهاية

كانت علامات زوال النهضة السينمائية تبدو في الأفق عندما أعلن الرئيس السادات في خطاب رسمي أن سياسة التأميم لكثير من الفعاليات والنشاطات لم تعد ملائمة للعصر (وكان من أولى القرارات التي صدرت بعد تولي السادات السلطة تصفية القطاع العام السينمائي ممثلاً وقتها في مؤسسة السينما بعد أن سخر منها السادات بقوله "وهل يجب أن تبيع الدولة تذاكر السينما")، (ص 44).

وفي مطلع عام 1973 بدأ نادي السينما يواجه مشكلة من الهيئة العامة للمسرح والسينما التابعة للدولة، مطالبة النادي بدفع قيمة إيجار حفلة السينما المخصصة على أساس تجاري بما يوازي ثمانية أضعاف ما كان النادي يدفعه بالفعل (والغريب أن المنتج السينمائي المعروف تاكفور أنطونيان كان يُحَرِّض الهيئة على طرد نادي السينما من مقره، والسبب أن فيلمه "خللي بالك من زوزو" كان قد بدأ يُعْرَض في نفس دار السينما ابتداء من نوفمبر 1972 وكان يحقِّق إقبالاً جماهيرياً كبيراً، ولم يكن الرجل يريد أن يحرمه النادي من دخل حفلة التاسعة مساء الأربعاء!)، (ص 74).

وكان عام 1973 عام السينما السياسية في مصر فيما يذكر الكاتب أن نادي السينما افتتح العام بعرض فيلم "زائر الفجر" لممدوح شكري في الـ31 من يناير 1973، والفيلم يعبر عن مجتمع الهزيمة، مع العلم بأنه قبل "زائر الفجر" مباشرة عرض النادي واحداً من أهم وأقوى أفلام السينما الإيطالية "انتهى التحقيق المبدئي.. انس الموضوع" للمخرج داميانو دامياني، فلم يتوقَّف النادي عن عرض الأفلام السياسية في مرحلة شديدة السخونة في مصر، وسيعرض النادي بعد ذلك واحداً من أهم وأقوى الأفلام السياسية على الإطلاق "قضية ماتيه" لفرنشيسكو روزي رائد التيار السياسي في السينما الإيطالية، كما يشير الكاتب إلى فيلم "الرصاصة لا تزال في جيبي" بعنوان منفصل "عام الرصاصة".

وعند منتصف السنة العاشرة من عمر النادي 1977 بسبب السياسة الجديدة التي اتبعها الرئيس السادات، توقَّف إنتاج الأفلام بواسطة الدولة مباشرة، وارتفعت نفقات النادي وظهر عجز واضح في الميزانية، ولم يستطع النادي تبادل الأفلام مع نوادي السينما في دول أخرى؛ (لأن النادي لا يملك أرشيفاً للأفلام يمكنه أن يتبادل محتوياته مع تلك النوادي)، (ص182)، وفي عام 1993 انتهت رحلة النادي.

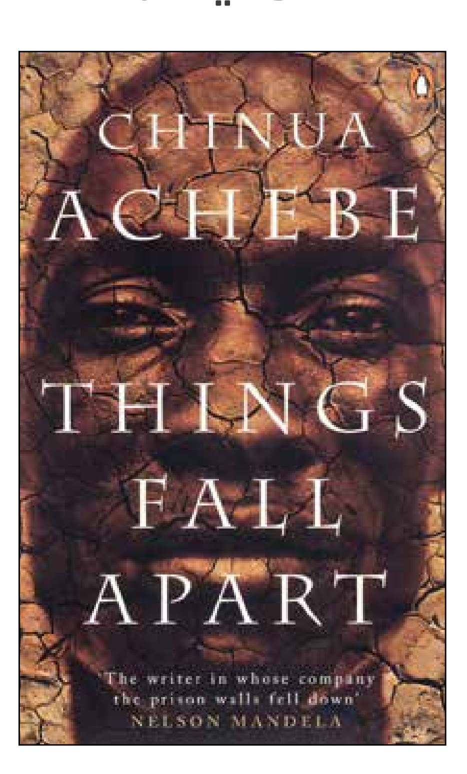
رحلة شيِّقة يقطعها كتاب عصر السينما، ما بين النشرات الدورية، وعرض الأفلام، ونقدها، وعلاقة ذلك بالظروف التي مر بها المجتمع، كما يتوقَّف أمام عدد من الظواهر السينمائية، والأفلام، والشخصيات السينمائية المهمة، فتخرج مع نهاية الصفحات بجرعة سينمائية مشبعة.

كاتب من مصر

الأشياء تتداعى

قراءة تحليليّة في رواية النيجيري تشينوا أتشيبي

عبدالولي شريف



ناقشت الرواية قضايا متعدّدة وعالقة، ويمكن أن نذكر القضايا المتعلقة بالصراع الأيديولوجيّ والسياسي للمجتمع الأفريقي، والقضايا الثقافيّة والجندريّة واللغويّة، وتداعيات الاستعمار على الثقافة الأفريقيّة.. وتعدّ هذه الرواية من أبرز روايات ما بعد الاستعمار، وهي رواية أفريقية تتحدث عن المجتمع الأفريقي وثقافته، وتسعى إلى تجاوز التصوير الاستعماري عن قارة أفريقيا بوصفها عالما متوحشا متخلّفا ليست له لغة ولا ثقافة ولا تاريخ يربطه ببيئته. وسوف نتتبّع القضايا الأبرز في الرواية بقدر الإمكان مستخدمين المنهج الوصفي التحليلي.

تحكي القصة عن ثقافة على حافة التغيير، وتتعاطى رواية "الأشياء تتداعى" للكاتب النيجيريّ شينوا أتشيبي مع مدى احتمالية وحقيقة التغيير التي تؤثر في شخصيات متعدّدة ومتنوعة، وغالبا ما يأتي التوتر حول ما إذا كان التغيير يحظى بامتياز، وكذلك إذا كان يطرح تساؤلاتٍ حول مكانة الأشخاص في ثقافة معيّنة، ولذلك يقاوم أوكونكو – مثلا- الأيديولوجيا الجديدة والأوامر الدينيّة لأنّه يشعر بأنّها لا تكون رجوليّة وأنّه بذاته لن يكون متمتّعا برجوليّته إذا وافق على الانضمام إليها وتسامح معها. اقتضت إلى حدّ ما مخاوفُ أوكونكو في فقدان مكانته الاجتماعيّة التصدي أمام التغيير الثقافيّ ومقاومته، وشعورُ قيمته الذاتيّة مرتبطةٌ بالمقاييس التقليّدية التي يتمتع بها وبموجبها يقيّمه المجتمع.

دفعت الأيديولوجيا الجديدة القائمة على التقييم الذاتي الكثيرَ من منبوذي العشيرة لاعتناق المسيحيّة، وبازدراء طويل يجد المنبوذون في نظام القيم المسيحيّة مأوًى لهم من نظام القيم الثقافيّة لإيبو الذي نظر إليهم بعين الازدراء، وفي المقابل يتمتع المعتنقون في مجتمعهم الجديد بمزيد من المكانة العالية. وأمّا القرويّون فيتذبذبون بين معتنق ومقبل على الأيدولوجيا الجديدة والتغيير ومتصدّ أمامه، ويواجهون معضلة محاولة البحث عن أفضل الطريقة لاحتضان الحقيقة وقبول ضرورة التغيير، ويتحمسون للفرص الجديدة والتقنيات التي يجلبها المبشرون.

وعلى كل الأحوال يهدّد هذا التغيير والتأثير الأوروبي الحاجة إلى الثقافة الماديّة والإعمار التقليدي والطبخ الثقافي وإتقان المناهج التقليدية لزراعة وحصاد أغذيتهم الأساسية كاليام والكسافا والقلقاس. إضافة إلى المحاصيل الأخرى التي يزرعونها كالذرة والبطيخ والبامية والقرع والفول. وتُعتبر هذه المناهج التقليدية غير ضرورية نسبة لتأثر أصحاب أوموفيا بهذا التغيير، وكانت تلك المناهج مرهونة ببقاء مجموعة على قيد الحياة، ولكنّها يمكن الاستغناء عنها بدرجات متفاوتة بتداعي بنيتهم الثقافية.

ويحاول أشيبي التوضيح في جميع زوايا الرواية أهمية الثقافة واعتمادها على سرد القصص واللغة، وبالتالي وضّح سرعة تخلي الإيبو عن لغتهم لصالح الإنجليزية مما يؤدّي إلى استئصال تلك الثقافة والمناهج التقليدية الخاصة بهم.

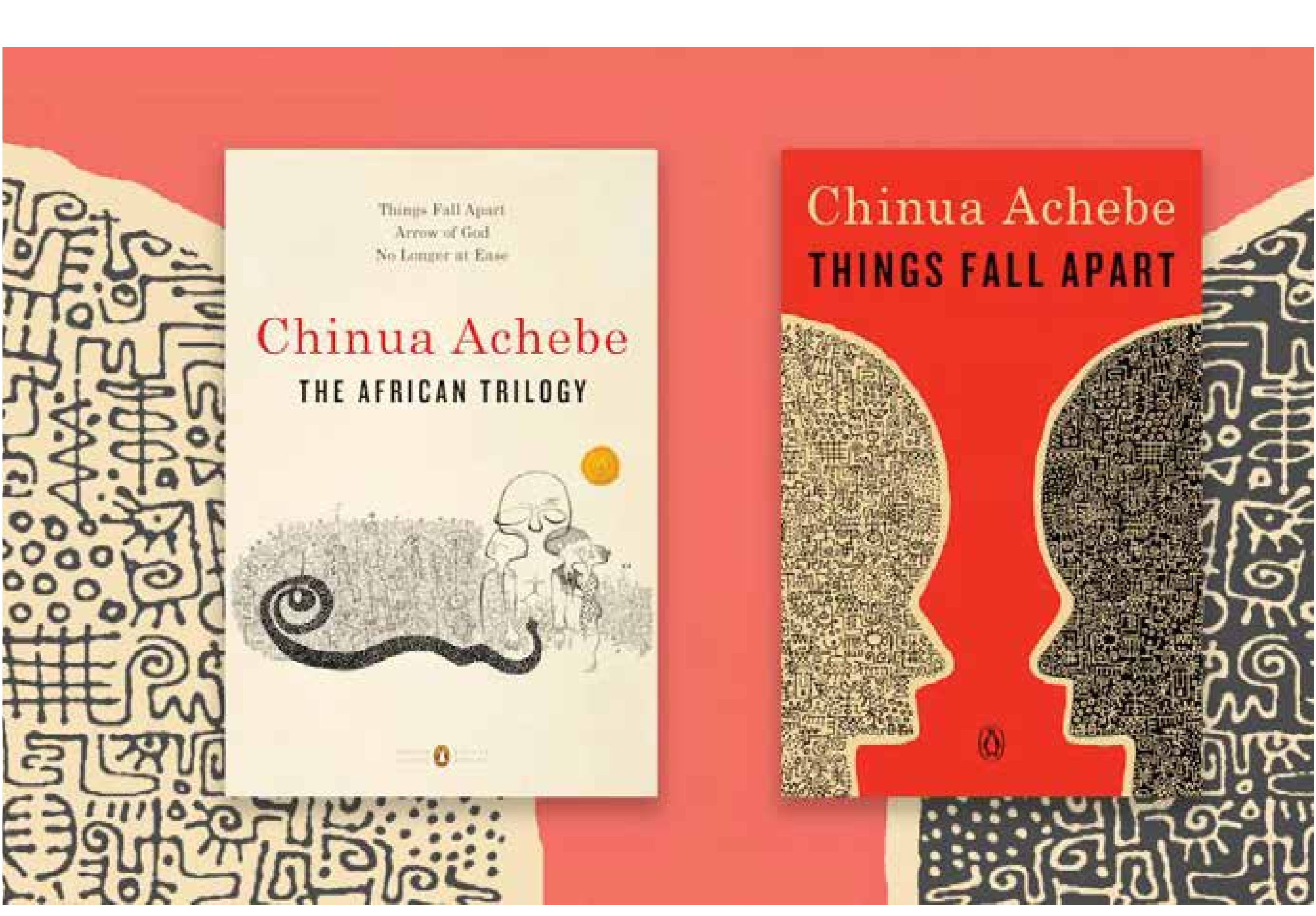
التفسيرات المختلفة للرجولة

شكّلت علاقة أكونكو بوالده الراحل الكثير من تصرفاته العنيفة وطموحه الذي يدفعه إلى تجاوز إرث أبيه المتمثل في التبذير والتصرف الكسول الذي يعتبره علامة للضعف والأنوثة. يبدأ انفصام أوكونكو عن والده أونوكا باعتباره غير محارب، ولم يتميز بصفة الرجولة بأيّ طريقة أو بأخرى، لأن أونوكا كان يفضّل الشراب واستماع الموسيقى مع الأصدقاء. ولذلك ليس غريبا لرجل بطريركيّة مثل أوكونكو أن يعتبر والده جبانًا أنثويا، لأنّ تلك المنظومة الثقافيّة متجذرة في لغتهم.

كما عاب أونكوكو على والده، فإنّه يعيب ابنه أنووي أيضا على القواسم المشتركة مع جده أونوكا، خصوصا في عدم اهتمامه بالحرب وحبه لقصص أمّه التي غالبا ما تكون قصصا نسائيّة ولا تساعده في تكوين شخصيّته الرجوليّة.

وذكر السارد أنّ كلمة أغبالا – والتي تعني المرأة – تُعطى للذين لم يأخذوا ألقابا رفيعة تدل على الهيبة والكرامة. ولكن فكرة أوكونكو عن الرجولة تختلف عن فكرة القبيلة لأنّها تنم عن العنف والعدوان، ويرى أيضا أنّ الغضب هو الشعور الوحيد الذي يجب إظهاره؛ ولذلك يضرب دائما زوجاته من حين إلى آخر، ولا يبالي بشيء ويتصرف بطيش واندفاع.

وبجانب ذلك نرى آخرين لا علاقة لهم بالأنوثة يخالفون أوكونكو في فكرته القائمة على العنف ولا يتصرفون بتصرفاته، بخلاف أوكونكو، كان صديقه أوبريكا يبالي





بالأشياء ويفكر في عاقبة الأمر عندما رفض أن يرافقه مع الرجال في رحلة قتل إيكيميفونا، ولم يتطوع أوكونكو فقط الانضمام إلى الجماعة التي ستعدم إيكيميفونا، ولكنّه طعنه بعنف بسيفه مجرد هروبه من إظهار علامة الضعف عليه واتهامه بالخوف الذي يرمز إلى الأنوثة.

يعزّز أوكونكو في سنوات النفى فكرته القائمة على أنّ الرجل أقوى من المرأة بالرغم من أنّه يعيش في أرض أمّه مع أقاربه من جهة الأمّ، ولكنه يستاء من الفترة بكاملها، ويكون المنفى فرصة له ليشعر جانبه الأنثويّ ويمسّه ويعتزّ بأسلاف الأمهات، ولكنه يستمرّ في تذكير نفسه بأنّ أقارب أمّه ليسوا من محبّي الحرب ولا من أصحاب إقدام فيه كما كان أصحاب أوموفيا.

يعيبهم على تحلّيهم بحب السلم وتفضيلهم التفاوض على الحرب وعدم إراقة الدماء، وفقا لفهم أوكونكو يجسّد عمه أتشيندو المسالم هذا الوضع، والذي اتّصف بالأنوثة بحبه السلامة وتجنبه عن الغضب.

سلطة الرجل على جسد المرأة

بما أنّ الرواية لم تتطرق إلى الجنس كثيرا إلّا أنّنا نجد أنّ المرأة جسد حُصر دورها في حفلات الزفاف، وفي الأدوار المنزليّة وفي تناوبات الضرب، والأخطاء التي يرتكبها أوكونكو في حقّ زوجاته. ويجسّد هذا المشهد أنّ الثقافة الأفريقية – كسائر الثقافات البشرية – قد تمادت في تهميش المرأة، وأجازت تحديد الأدوار والفروقات في السلوكيات، والتعبير عن الفرق بين المرأة والرجل، بحيث أصبحت القيمة المجتمعية لكلّ الأدوار التي يقوم بها الرجل، هي في مكانة عالية وسلطوية، في حين أنّ الأدوار التي تقوم بها المرأة أعطت قيمة دونيّة ولا تلعب المرأة دورا مهما في أوساط المجتمع كالتي يعلبها الرجل.

وجسّد أتشيبي في رواياته أنّ جسد المرأة يأخذه الرجل بأبسط الطرق والحيل، ويتحدّث على سبيل المثال عن إيكويفي زوجة أوكونكو الثانية التي تزوجت أنيني لأنّ أوكونكو كان فقيرا في ذلك الوقت، ولكنّها لم تعد تعيش مع أنيني وهربت إلى أوكونكو. يقول السارد في الفصل الحادي عشر "كان هذا في الصباح الباكر والقمر يلمع، دخلت بيت أوكونكو وقرعت بابه، فخرج هو وأخذها دون كلام، لأنة لم يكن رجلا كثير الكلام، فحملها ببساطة إلى سريره وبدأ يتلذّذ بخاصرتها وما حولها بعد خلع ثيابها الفضفاض". وهذا يعدّ شكلاً من أشكال سلطة الرجل على جسد المرأة، وامتدادًا للإرث الثقافيّ للمجتمعات ذات البنيّة الذكوريّة، والتي تعتبر أن جسد المرأة ليس ملكاً لها وخاضع لسلطة الرجل، وكأنّه خُلق لإرضاء الثقافة الذكورية.

اللغة كعلامة للتنوع الثقافي

اللغة سمة مهمة في جوانب عدّة في رواية "الأشياء تداعى"، ولإظهار اللغة الرسمية المتخيّلة لإيبو يؤكد أتشيبي أنّ أفريقيا ليست قارة صامتة وغير مفهومة كما تُصورها رواية "قلب الظلام" لجوزيف كونراد. ومع ترصيع الرواية وتوشيحها بلغة الإيبو يوضّح أتشيبي أنّ لغة الإيبو معقدّة للغاية ولا يمكن ترجمتها مباشرة إلى الإنجليزية. وبنفس الوقت لا يمكن فهم ثقافة الإيبو في إطار القيم الاستعمارية الأوروبية، ويشير أيضا إلى أنّ أفريقيا تملك لغات مختلفة وأنّ أصحاب أوموفيا يضحكون على لهجة مترجم السيد براون لأنّ لغته تختلف قليلا عن لغتهم.

اختار أتشيبي اللغة الإنجليزية بدقة بالغة الأهمية لكتابة روايته "الأشياء تتداعى" ليقرأها الغربُ على الأقلّ إن لم تكن قراءاتهم أكثر من زملائه النيجريين. وكان قصده نقدَ وتصحيح صورة أفريقيا التي رسمتها كتابات فترة الاستعمار، ويتطلب ذلك استخدام اللغة الإنجليزية لغة المستعمر، ومن خلال إدراجه في الرواية الأمثال والحكايات الشعبية والأغاني المترجمة من لغة الإيبو، تمكّن أتشيبي من تصوير الإيقاعات والتراكيب والنبرات والنغمات وجمال لغة الإيبو ونقلها إلى العالم.

سيميائية الطبل

تلعب الطبول دورا مهما في قرية أوموفيا، ويؤكد أتشيبي قدرة الطبول على التحميس والتواصل الثقافيّ في سياق الاحتفالات، وغالبا ما تشير الطبول إلى بدء الاحتفال، ويرمز على سبيل المثال قرعُ الطبول المستمرّ إلى ذكرى المصارعة السنويّة لأوموفيا، ويملأ صوت المحتفلين كامل القرية ولم تعد أصواتهم منفصلة عن القرية وكأنّها نبض قلبها. ويوضّح السارد أنّ الطبول تتحدث بلغتها الخاصة التي لا يفهمها إلّا أصحاب أوموفيا التي تعلّموها في حياتهم المبكرة.

وحاول السارد ترميز لغة الطبل فوناتيكيًا: جو دي جو جو دي جو. دي جو جو دي جو. كان هذا صوت طبل إيكوي مخاطبا أصحاب القرية، وقد وظّف السارد قدرته السردية في سيميائية الطبل ودوّن صوت المدفع دي جو جو دي جو دي جو جو جو الذي يدل على أنّ شخصا ما قد توفي.

ومن خلال ترميز السارد في الفصل الثالث عشر سيميائية الطبل وصوت المدفع ولحن المزامير الخشبيّة – ديم! ديم! – حاول إبراز سيميائية التواصل في تلك الآلات في الرواية تماما كاعتماده اللغتين الإنجليزية ولغة الإيبو.

إبعاد ذات السارد عن الرواية

تتضمن البحوث الإثنوغرافية تفسيرًا شخصيًا، وقد يكون من الصعب الابتعاد عن المسافة اللازمة لتحليل المجموعة التي يقوم الباحث بدراستها. وفي جوانب عدّة في الرواية يبدو السارد الذي انغمس كثيرا في ثقافة الإيبو يأخذ خطوة إلى الوراء للابتعاد عن عالم إيبو وليقدّم للقارئ كثيرا عنه. على سبيل المثال عندما تنادي زوجةُ أوكونكو الأولى زوجتَه الثانية إيكويفي في الفصل الخامس "نادى صوت من أحد الأكواخ 'إيكويفي'. ردّت إيكويفي 'هل يعنيني أنا؟'". ربّما هذا الردّ يبدوا غريبا وغير مألوف لغير المتحدثين بلغة الإيبو. ولذلك يفكّ السارد شفرة ثقافة إيبو من خلال ردّ إيكويفي قائلا "هذه هي الطريقة التي يردّ فيها الناس على النداءات الصادرة من الخارج، ولا يردّون بنعم خوفا من أن يكون المنادي روحا شريرا. لأن عالم إيبو مليء بالأرواح التي تصاحبها النوايا الشريرة، والإجابة بـ'نعم' على النداءات التي تأتي من الخارج يمكن أن تجلب دون قصد أحدَ هذه الأرواح إلى الداخل".

كاتب من المغرب

الطبّ والعرق
في الزمن الكولونيالي

أبوبكر العيادي

عند الحديث عن العوامل التي ساعدت الإمبراطورية الكولونيالية الفرنسية على بسط سيطرتها على أجزاء كبيرة من القارة الأفريقية، يتبادر إلى الذهن دور المبشرين في تنصير القبائل وإقامة الكنائس ونشر الديانة المسيحية حيثما حلّوا، بوصف ذلك الدور مدخلا إلى تغيير نظرة الرجل الأفريقي إلى الرجل الأبيض، الذي لم ير منه قبل مجيء المبشرين غير الاسترقاق. ولكن بعض المؤرخين المعاصرين يؤكدون على دور العلماء بعامّة، والأطباء بخاصّة في ترسيخ العنصرية، وبالتالي خلق الأسباب التي تبرر غزو الجيوش الفرنسية، بدعوى أن الأفارقة يحتاجون إلى من يثقفهم ويغير عاداتهم البالية ويأخذ بأيديهم كي يدخلهم في الحضارة.

وإذا كانت العنصرية من وحي بعض المفكرين ورجال السياسة فإن الطبّ ليس بمنأى عن خلق أفكار مسبقة تستّر بالعلم كي تثبت تمايز الأعراق، ليس من جهة اللون وحده بل ومن جهة البنية الجسدية والذهنية أيضا. فمنذ القرن الثامن عشر، وطوال القرن التاسع عشر، احتدم الجدل بين القائلين بتعدد جينات الوراثة، وبانقسام البشر إلى عدة أنواع، مثل بعض فلاسفة الأنوار الذين غذّوا، تحت شعار مقاومة المعتقدات، نظرياتٍ عرقية تزعم تمايز البشر بعضهم عن بعض، وكان فولتير مثلا قد اعترض على الفكرة التوراتية التي تقول إن كافة البشر هم من سلالة آدم وحواء؛ وبين المؤمنين بوحدة جينات الوراثة وبالتالي وحدة البشر جميعًا، مثل تشارلز داروين الذي اتّخذها منطلقا لنظريته عن التطور البيولوجي وأصل الأنواع. وهو ما أكدّه لاحقا علم الجينات.

ذلك ما تناولته المؤرخة الفرنسية دِلفين بيريتّي كورتيس في "أجساد سود وأطباء بيض، صناعة التحيّز العرقي في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر". وهو كتاب يعالج تاريخ العنصرية العلمية، ولاسيما ذلك الذي روّج له الطب، بغية التساؤل عن الكيفية التي لا يزال اليوم يطبع بها ذلك الخطابُ المجتمعاتِ الغربية.

أوضحت المؤلفة نشأة النموذجيات (النموذجية هي علم النماذج البشرية منظورا إليها من جهة العلاقات بين الطبائع العضوية والذّهنية) في القرن الثامن عشر، من قبل علماء الطبيعيات أمثال السويدي كارل فون لينّي والألماني يوهان بلومنباخ والفرنسي الكونت دو بوفون، الذين كانت غايتهم تقسيم الجنس البشري للتأكيد على تميّز الجنس الأبيض، وكانوا استعانوا بعلم قوانين التصنيف للبرهنة على تفوق الأوروبيين جسديًا وأخلاقيًا وفكريًا على سكان المستعمرات سواء في أفريقيا أو في آسيا، مركزين ملاحظاتهم على البشرة وحجم الجماجم وشكلها، وحتى على الأعضاء التناسلية؛ فالأطباء وعلماء الطبيعة لا يكتفون بملاحظة الجسد، بل يدرسونه بدقة ومنهجية كي يصوغوا نظريات حول أصل فروق الألوان. هؤلاء ينتمون إلى دعاة تنوع الأجناس واختلافها، وقد تصدى لهم فريق من المؤمنين بما أنزلته الكتب السماوية، وخاصة التوراة والإنجيل، مثل عالم التشريح جورج كوفيي، وظلوا أوفياء للفكر المسيحي الذي يعلي وحدة البشر حسبما جاء في سفر التكوين. غير أن الفريق الأول تشبث بموقفه، وراح يبحث عن مختلف زوايا الوجه كي يبين درجة البدائية والحيوانية لدى كل فرد، فكان أن اعتبر جسد المرأة السوداء قريبا من الفطرة البدائية، صالحا للأمومة في المقام الأول، وقد أكد بعض الأطباء الأوروبيين تميز المرأة الأفريقية من جهة تحمل آلام الوضع عن المرأة الأوروبية، كما سبق أن بيّنت إلزا دورلين في كتابها "حاضنة العرق: الجينيالوجيا الجنسانية والكولونيالية للأمة الفرنسية"،

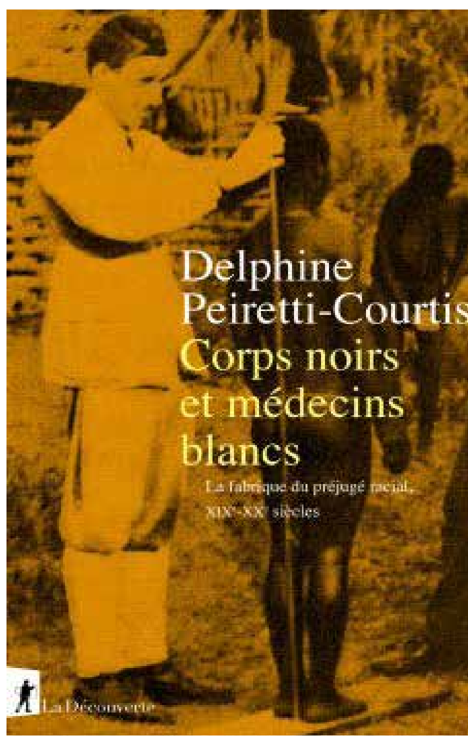
فؤاد حمدي

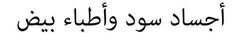


انطلاقا من الأدبيات الطبية زمن الاستعمار. غير أن التأكيد على تلك الميزة ليس من باب التوصيف المجاني، بل كان الغرض منه إقامة الدليل على غياب الحس الإنساني لدى المرأة السوداء، فهي في رأي ذلك الفريق كالدّابة لا تشعر بالألم.

كما أوضحت المؤلفة، انطلاقا من التقارير الطبية التي كتبها "أطباء الأدغال (أي أولئك الذين يمارسون الطب في المستعمرات الأفريقية) ما بين 1860 و1910، أن النظريات الطبية لم تعد تُصاغ في عيادات فرنسا، بل على عين المكان، وكانت في علاقة مباشرة مع النظام الكولونيالي العام، القائم أساسا على قيم العمل، فقد صار الجسد الأسود ينظر إليه بوصفه يمثل قوة مناعية هامة، ويملك قوة تحمّل تفوق قدرة الرجل الأبيض على الاحتمال، خاصة في الأشغال التي تتطلب قوة جسدية كبيرة، أي أن العلم العنصري برر لجوء السياسة الكولونيالية إلى تطبيع علاقة الأجساد السوداء بالعمل، بينما تحافظ الأجساد البيض على امتيازاتها ومراتبها، لترسيخ النفوذ الكولونيالي. تقول المؤلفة "إذا تم الثناء على قوة الأفارقة لقوتهم الجسدية، فذلك راجع أساسًا إلى أن فرنسا تجد فيهم مصلحتها: أي خدمتها، كسائر الشعوب المستعمَرة".

ومن ثَمّ، تمّ النظر إلى السلطة الكولونيالية من جهة نفعها لصحة الأفارقة، ولاسيما التحكم في حياتهم الجنسية، التي توصف بالجامحة. غير أنها لا تخلو من مفارقة، تفرضها المتغيرات. فالجسد المعنصر يبدو في تقارير الأطباء نهما للجنس، ما يبرر





أجساد سود وأطباء بيض



دِلفين بيريتّي كورتيس - وظيفة العَنصرة إضفاءُ شرعية السياسات الاستعمارية



نيكولا سركوزي - الإنسان الإفريقي لم يدخل الحضارة



إلزا دورلين - الطبّ الكولونيالي روّج لبدائية الأفارقة وحيوانيتهم



آن لورا ستولر - القوى العرقية في النظام الاستعماري مستمرة في حاضرنا

كبح جماح الذّكور، وحتى الإناث، وكانت السلطات الاستعمارية قد شجعت أحيانا على ختان البنات، أو غضت عنها الطرف في أحسن الأحوال. ولكنها ترتدّ فتشجع على الإخصاب والتكاثر لخلق أيد عاملة لخدمة مشاريعها. كما شجعت السلطة الكولونيالية على التقاط صور شمسية للسود كي تجعل السند الفوتوغرافي وسيلة لإخضاع الأجساد المستعمَرة لعين المستعمِر والطبيب داخل معمار المشروع الكولونيالي في القرن التاسع عشر، فتكون شهادة على بدائية الإنسان الأفريقي. ولم تكتف بالسماح بنشر الصور في الصحف والمجلات، بل استقدمت أفارقة لعرضهم في الفضاءات الفرنسية، تأكيدا على بدائيتهم وحيوانيتهم. وكم من أفريقي، رجلا كان أم امرأة، جيء به إلى العواصم الأوروبية لعرضه كما تعرض الحيوانات في الحدائق المخصصة لها، كما حدث لساتجي بارتمان التي لقّبت بـ "فينوس الهوتنتوتية"، فقد فحصها مشاهير العلماء، ثمّ شرّحها عالم طبيعيات يقال له جورج كوفيي، كي يستخلص تميزها عن سائر النساء البيض، ويعمم نتائجه على نساء إثنيتها كافة، وبذلك يعزز خطابُ السلطة العلمية الأفكار المسبقة.

لقد تم تحليل سلوك السكان الأصليين من قبل علماء الأعراق، مثل بول ريفي ومارسيل موس ولوسيان ليفي بروهل منذ عشرينات القرن الماضي حين شرعوا في دراسة مقارنة للخصائص الاجتماعية والثقافية للشعوب. وكان المراقبون الميدانيون في الأثناء، سواء أكانوا أطباء عسكريين أم إداريين، ينظرون إلى السكان الأصليين من خلال شبكات قراءة جديدة، وتحرروا شيئًا فشيئًا من مفهوم الفطرة لشرح أصل الاختلافات بين الشعوب. وعلى الرغم من الإعلانات المتتالية التي صدرت في الخمسينات والستينات من القرن الماضي تحت رعاية اليونسكو من قبل علماء أكدوا أن الأجناس كثوابت طبيعية لا وجود لها، فإن مفهوم العرق "البيولوجي" لا يزال شائعًا في القرن الحادي والعشرين، سواء في المخيال الشعبي أم لدى بعض العلماء، وإن اتخّذ أشكالًا جديدة، لاسيما تلك المتعلقة بالتعريفات الجينية للكشف عن عضوية الفرد في مجموعة منعزلة، تُحدّد بكونها "عنصرية".

وهو ما تؤكده دِلفين بيريتّي كورتيس. فإذا كان مفهوم العرق قد تمّ تفكيكه بعد 1945، فإن مفهوم الإثنية لا يزال يساهم في نقل أفكار نمذجة قديمة وأفكار مسبقة شمولية متأتية من النظريات التي تناولت العرق الأسود. لقد كانت وظيفة نظريات العَنصرة إضفاء شرعية السياسات القائمة في المستعمرات الأفريقية، وكان للمقاربات الطبية والعلمية الخاصة بالتفريق بين العرقيات دور في استعباد الأفارقة واستغلال طاقاتهم الجسدية، سواء في إنجاز المشاريع الاقتصادية والمعمارية، أو في تعزيز جبهات القتال.

تغير الخطاب الكولونيالي بتغير الظرف كما أسلفنا، حيث كان يستعيض عن العنصرية البيولوجية بعنصرية ثقافية، من خلال نقد الذهنية الأفريقية، ووصفها بالسذاجة والتخلف ما يستوجب تثقيفها حتى تلحق بركب الحضارة بمفهومها الغربي، وفي ذلك صورة عن الأسس الأيديولوجية التي قامت عليها "مهمة التحضير" الفرنسية، التي ما وُجدت إلا لإضفاء سمة أخلاقية على طموحات ترابية صرفة، وأهداف استعمارية محضة، تم التفاوض بشأنها خلال مؤتمر برلين 1884 - 1885. ولكن بالرغم من استقلال البلدان الأفريقية، ما يزال ذلك التصور التثقيفي التحضيري حاضرا في الذهنية الفرنسية حتى الآن، وهو ما تجلى في الخطاب الذي ألقاه الرئيس الأسبق نيكولا سركوزي في داكار عام 2007، حين زعم أن "الإنسان الأفريقي لم يدخل الحضارة كما ينبغي"، وحتى في بعض المعاجم مثل "موسوعة لاروس"، و"ويكيبيديا"، وفي بعض تدخّلات الرئيس إمانويل ماكرون نفسه.

لقد تناولت المؤلفة مواضيع هامة، ولاسيما ملاحظة تأويل الأطباء البيض للأجساد السوداء، والاستهانة العلمية بالقدرات الذهنية للشعوب الأفريقية، والاعتبارات العرقية حول جماليات الأجساد والأسئلة المتعلقة بالنوع والجنسانية، وكذلك تطور التمثلات الطبية عن قوة المستعمَرين وهشاشتهم.

وكان يمكن أن تدعو القارئ إلى التساؤل عن تواصل استخدام العرق في الطب وتشكيلاته الجديدة لاسيما في علم الوراثة.

في "لحم الإمبراطورية"، كتبت المؤرخة وعالمة الأنثروبولوجيا آن لورا ستولر تقول "المعرفة الحميمة والقوى العرقية في النظام الاستعماري مستمرة في حاضرنا. فتعميم اختبارات السلفية الجينية في الأعوام الأخيرة وكذلك التغطية الإعلامية المتزايدة للمنشورات العلمية التي تحدد أصول السلالات الجغرافية المختلفة داخل مجموعات بشرية لا تزال تضفي الشرعية على عودة هذا المخيال العرقي في علم الأحياء، الذي لا يني يتسم بمعايير نمطية واضحة".

كاتب من تونس مقيم في باريس



عالم يكتب عن الثقافة أم مثقف يكتب عن العلم



هيثم الزبيدي

ثمة اعتزاز مبالغ فيه في التخصص في العالم العربي. التخصص مهمّ بالطبع. لا يمكن أن تسلم نفسك إلى طبيب لم يتخرج من كلية الطب. إذا زاد ارتفاع المبنى عن ثلاثة طوابق، من المهم الاستعانة بمهندس إنشاءات يعرف سمك الأعمدة التي ستحمل المبنى. البنّاء خبير وله ما يقوله في الأمر، لكن تخيل مبنى من عشرين طابقا بلا حسابات إنشائية.

مبعث عدم المبالغة بالتخصص هو في الأمور التي تحتمل الخوض فيها من خلال تراكم الإدراك المعرفي. خذ مثلا طبيبا يكتب أعمالا روائية. يتحسس البعض من هذا بالقول إن الأعمال الروائية والأدب في العموم هو صنعة الدارسين في المجالات الأدبية. تسمع مثل هذا الكلام في عالمنا العربي كثيرا. تسمع من عيّنته أكثر عندما يدافع خريج معهد للصحافة عن مهنة الصحفيين التي يريدها محصورة في خريجي المعهد. خريجو المعهد فيهم وعليهم. بعضهم ألمعيّون يتركون بصمة على المهنة والصنعة، وآخرون متعثرون لن يفيدوا الصحافة في شيء. ولكن بالتأكيد ثمة ما يكفي من الفسحة لآخرين ممن لم يتدربوا على المهنة بشكل أكاديمي، لكن لديهم قدرة على مجاراتها. هؤلاء ليسوا بالضرورة دخلاء.

الوعي المعرفي من ضرورات التغيير المنشود في مجتمعاتنا العربية. المفكرون المعرفيون هم من غيّر التاريخ ودفعه باتجاهات التحول الذكي والنهضة والتنوير. سمّهم علماء أو فلاسفة أو مفكرين. المؤكد أن سعة فرشتهم المعرفية كان لها الأثر الكبير في التغيير في محيطهم ومجتمعهم.

مبعث هذا الكلام هو سؤال التوسيع في مساحة الإدراك المعرفي. هو سؤال من الصعب الإجابة عليه. ربما نضعه في إطار مبسّط لعلنا نجد الإجابة.

خذ مثلا الثورة التقنية. من ينبغي أن يكتب عنها معرفيا للقارئ؟ مهندس خبير بمفرداتها التكنولوجية ولديه قدرة على تقديمها بلغة المثقفين؟ أم مثقف يقرر أن يقلع عن إدمان قراءة وكتابة النصوص الأدبية والفكرية نحو استكشاف عالم يغيرنا يوميا ويحتاج إلى من يعمل على تقريبه للأذهان معرفيا؟

الكتابة عن الثورة التقنية سهلة نسبيا. الأجهزة التي نستخدمها يوميا "تثقفنا". بعد فترة من استخدام أيفون تصبح ملمّا بما يمكن للإضافات التقنية أن تقدمه للإدراك المعرفي. فيما عدا قلة قليلة من المعاندين لتقبل التكنولوجيا، يمكن لمثقف واع أن يخوض تجربة الكتابة عن التأثير الفكري والثقافي للتقنيات. يمكن لمهندس يقرأ ما هو أبعد عن المفردات التقنية أن يسخّر لغة الفكر لتقديم البعد المعرفي للتكنولوجيا.

المسألة تصبح أكثر تعقيدا في الخوض بمجالات علمية أو صحية. نحس بالاستلاب أمام هزات صحية تتسبب بها الأمراض والأوبئة. من يكتب عن السرطان؟ المريض بتجربته، أم الطبيب بخبرته، أم العالم الباحث بما يتوصل إليه في مختبره، أم المثقف الذي يدرس ظاهرة المرض بكل جوانبها ويعيها فيقدمها للناس ممن يرون في الأمر شيئا يكتنفه الغموض؟ انظروا ما حدث حين جاءت جائحة كورونا. لا الطبيب كان مستعدا ولا العالم ولا المثقف. من دخل على الخط عندما لاحظ ذهول المجتمعات أمام صدمة الوباء؟ رجال الدين ومشعوذون وجهلة. أخذ الأمر وقتا حتى في الغرب قبل أن يلتقط خليط من العلماء والمثقفين الخيط ويقدمون فكرة موضوعية وليست غيبية عن الوباء وتأثيره. بمرور الوقت، زادت الحزمة المعرفية ولم تعد محصورة بالمرض، لكي يدخل عالم الاجتماع لتفسير العزلة والطبيب النفسي لتفسير الكآبة والمفكر الاقتصادي لشرح التأثيرات المختلفة لاختناق المجتمعات بين السياسي والمالي والاقتصادي والنفسي. ولا يزال الباب مفتوحا للاستزادة في هذا المجال.

أتمنى أن أشغّل راديو السيارة على برنامج ثقافي وأستمع لمثقف يتحدث عن التغييرات النفسية والمجتمعية التي تصاحب التغيرات البيئية، أو أن أستمع لعالم في البيئة يفسر ما يحدث لمستمع غير خبير بالفقاعات الحرارية التي تغير المناخ وتصحّر الأرض الخضراء وتغرق أرضا مشمسة بأمطار لا تنقطع. المسألة أبعد من فكرة "العلم للجميع". ما عاد الأمر اختياريا عندما يجد الراعي في بادية العراق والشام أن الأرض ما عادت تنبت عشبا لأغنامه. يحتاج لمثقف متباسط أو عالم بيئي يعرف كيف يخاطب الناس أو خبير اجتماعي يربط البيئة وتغيراتها بالهجرة الداخلية والخارجية، بل والثورات.

أول اتهام للمثقفين هو سكناهم في أبراجهم العاجية. اليوم يحتاجون ليس إلى النزول من تلك الأبراج والاستمتاع بأضواء الاعلام الشعبوي، بل استخدام تلك المواقع المرتفعة للإطلالة والنظر وتحويل البصيرة الثقافية إلى بصيرة معرفية. لا ضير أن يصعد إليهم ويشاركهم المشهد من كان بعيدا عن المفردات الثقافية التقليدية لكنه واعٍ بمفردات التقنية أو الصحة أو البيئة أو الذكاء الاصطناعي أو التحليل النفسي والتفسير الاقتصادي والاجتماعي لحياة الناس. في تلك الأبراج، نضع جانبا نقابية التخصص التي لم يعد لها مكان في الوعي المعرفي اليوم ■

كاتب من العراق مقيم في لندن